

TUDOR VIANU



TUDII  
DE LITERATURĂ  
UNIVERSALĂ  
ȘI COMPARATĂ

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Coperta de: *I. Untch*





STUDII  
DE LITERATURĂ  
UNIVERSALĂ  
ȘI COMPARATĂ

EDIȚIA A II-a  
REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ



## P R E F A Ț Ă

Studiile de literatură universală și comparată, *publicate în-  
tiia oară, într-un volum, în 1960, reapar astăzi într-o nouă  
ediție, completată cu toate contribuțiile mele din ultimii cinci-  
sprezece ani, consacrate literaturilor străine și legăturilor dintre  
ele sau cu literatura română. Abordînd teme din întreaga dez-  
voltare a literaturii europene de la originile lor antice pînă la  
scriitori ai epocii moderne, studiile întrunite aci, monografii  
consacrate unor autori, unor motive sau unor probleme speciale,  
aplică o metodă unitară în interpretarea faptelor literare. Mai  
ales în legătură cu problema relațiilor dintre literaturi, dezvol-  
tarea luată de cercetarea lor comparativă cerea și o nouă exa-  
minare a temeliiilor acestei cercetări. Este ceea ce am încercat  
a face, nu numai acolo unde am examinat în mod teoretic pro-  
blema, dar pretutindeni unde cercetarea istorică ni se părea că  
impune modificarea concepției devenite tradiționale. M-am stră-  
duit să dau un alt conținut noțiunii „influențelor literare”,  
concepute, în studiile unde această noțiune apare, ca „alianțe  
ideologice”, active acolo unde împrejurările interne ale societății  
faceau necesare aceste „alianțe”. Cercetarea atîtor scriitori și  
atîtor fapte literare, în modul lor de a se înrîuri reciproc, ilus-  
trează unitatea valorilor culturii progresiste ale omenirii și con-  
tribuie poate la consolidarea aceluî umanism, al acelei compre-  
hensiuni reciproce dintre popoare și dintre culturile lor, în care  
lumea de azi recunoaște una din marile ei nevoi morale. Un alt  
gînd care a inspirat studiile de față, mai ales pe acelea consa-  
crate prezentării monografice a unor mari scriitori, a fost acel  
al valorificării literare a moștenirii literare lăsate de ei. Marii*

## PREFATĂ

*scriitori nu sînt „stele fixe“, ci reputații în devenire, și asigurarea transmisiunii lor nu este posibilă decît prin lucrarea de reconsiderare a lor, din unghiul propriu al fiecărui stadiu din dezvoltarea societății și al fiecărei epoci de cultură. Este principiul care a călăuzit valorificările literare cuprinse în studiile reunite aci din nou.*

*Unitatea metodei, a noțiunilor fundamentale, a criteriilor de valorificare, a tendinței spre integrarea umană, cerea republicarea studiilor din acest volum, care înlocuiesc, cu unele îmbunătățiri, edițiile lor anterioare, epuizate de mai multă vreme.*

*Pentru înlesnirea consultării volumului, am adăugat, la sfîrșitul lui, un „Indice de autori, artiști și opere“.*

TUDOR VIANU

10 iulie 1963

# ANTICHITATEA ȘI RENAȘTEREA

Este cu neputință a înțelege literaturile moderne fără a ține seama de rolul jucat de antichitate în formarea lor. Oriunde ne-am întoarce privirile, oricare ar fi epoca sau țara în care le-am studia, recunoaștem în temele și formele, în ideile și atitudinile literare ale antichității, unii din factorii hotărâtori în geneza produselor literare ale lumii moderne. Multe influențe de cultură au operat în tradiția literară a popoarelor moderne; dar printre acestea, influențele provenite din lumea veche, din creația literară a grecilor și latinilor, fac parte dintre cele mai evidente. Istoria literaturii popoarelor europene și a tuturor acelor care aparțin ciclului lor de cultură, începe cu antichitatea greco-romană. După cum gândirea filozofică și științifică modernă își trage obârșia din vechii cugetători ai grecilor, după cum artele figurative și constructive moderne stau într-o legătură oarecare de filiație cu sculptorii, pictorii și arhitecții greci și romani, tot astfel arta mai nouă a cuvîntului continuă opera poetilor epici, dramatici, lirici, și satirici, a istoricilor și oratorilor care au trăit altădată în lumea greacă și romană. Știința modernă n-ar fi fost posibilă fără contribuția antică, aceea care a fixat principiile gândirii logice și a pus mai toate problemele cosmosului și ale omului. La temelia artei moderne stau metodele de observație a naturii, fixate de artiștii plastici ai vechimii. În același fel, trebuie să recunoaștem în operele literare ale antichității, originea artei moderne a cuvîntului. Influența antichității asupra literaturilor mai noi este deci evidentă, foarte generală, mereu activă.

Problema influențelor literare este însă una dintre cele mai spinoase pe care și le pune știința literaturii. Studiul influențelor literare a luat o mare dezvoltare în curentul de cercetări al *comparatismului*, disciplină relativ recentă, cu numeroase ramificări în toate țările lumii. Începînd de la sfîrșitul veacului trecut, s-au înmulțit anchetele privitoare la sursele străine ale operelor literare și s-a adunat un enorm material de fapte, menit să ilustreze adevărul că popoarele cele mai deosebite, și, uneori, cele mai îndepărtate, au stat într-un strîns și permanent contact intelectual. Temele orientale în literaturile medievale ale Occidentului, influența acestora asupra cărților poporane în sud-estul Europei, iradiațiile Renașterii italiene asupra domeniului francez, englez și spaniol, suveranitatea europeană a gustului clasic francez în secolul XVII și XVIII, ecourile iluminismului și ale preromantismului franco-englez, înfrîmurile provenite din romantismul german sau din realismul rus au fost

adeseori puse în lumină. Nu mai este posibil a studia astăzi istoriile literare naționale în secțiuni verticale, adică separate de celelalte literaturi ale lumii. Față de nenumăratele identificări de izvoare și față de multipla dovadă a legăturilor dintre felurile literaturi, sîntem obligați a studia istoria lor în secțiuni orizontale, adică să cercetăm operele și autorii în cadrul curențelor universale care le cuprind.

Harnica și fructuoasa anchetă a comparatismului s-a lovit însă de două serioase neajunsuri. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiștilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca pe o simplă țesătură de influențe străine. Premisele teoretice ale comparatiștilor acordă un loc atît de mic influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puțin adîncite, încît în felul lui de a prezenta lucrurile s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naționale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului și că acțiunea ei asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării. Cercetătorii angajați în studiile de literatură comparată par apoi a crede că o operă literară este rodul simplei acțiuni intelectuale a unui model străin și nu al împrejurărilor concrete de viață în care acea operă a apărut și a găsit audiență. Oare *Noua Eloiză* a luat naștere numai pentru că Jean-Jacques Rousseau a citit pe Richardson și nu pentru că autorul a vrut să miște acel public francez care, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cultiva valorile sensibilității și ale virtuții, adică acele valori în care urma să se îngroape vechea morală aristocratică, cu rigiditatea și prejudecățile ei de clasă? În paginile în care Jean-Jacques a descris iubirea castă și nefericită a lui Saint-Preux, Europa rococoului, adică din ultima epocă a absolutismului, a aflat unul din mesajele adresate ei. Șiroaiile de lacrimi care au scîldat acele pagini alinau suferințe și întăreau nădejdi ale vremii. Explicația comparatistă a *Noii Eloize* lasă neatins acest aspect esențial al lucrurilor.

Dar, pentru acest motiv, trebuie să renunțăm la studiul influențelor, la identificarea izvoarelor, la cercetarea circulației temelor, a atitudinilor, a formelor literare? Desigur că nu. Studiul influențelor trebuie să rămînă și mai departe un capitol important al cercetării literare. Nu putem nesocoti izvoarele externe fără a nu ne ascunde o latură importantă din geneza operelor literare. Acțiunea izvoarelor trebuie însă explicată. O operă nu lucrează întîmplător asupra alteia sau numai din pricină că a apărut mai devreme. Influențele operează numai acolo unde natura terenului social le asimilează și le face rodnice. Jean-Jacques Rousseau a acceptat influența lui Richardson și *Noua Eloiză* s-a constituit în legătură cu formula romanului sentimental englez, pentru că autorul și opera lui vorbeau în numele și pentru acel public francez și european al secolului al XVIII-lea, care recunoaștea în precedentele engleze aliații ideologici ai propriilor lui aspirații și lupte. Voltaire a fost unul din primii scriitori care au adus contemporanilor revelația modelului englez și au propus alianța ideologică cu filozofia, literatura, moravurile engleze. De atunci, de la publicarea *Scrisorilor filozofice*, calea pătrunderii înrîuririlor britanice s-a netezit pentru lumea burgheză a Franței care descoperea dincolo de Canalul Minecii un popor mai liber și mai prosper, mai multă toleranță religioasă, o filozofie eliberată cu totul de strînsorile vechii metafizici dogmatice, înflorirea științelor exacte, a metodelor de observație și experimentare, mai multă grijă pentru sănătatea poporului, respectul și admirația publică pentru reprezentanții culturii spirituale

a națiunii. Pe drumul deschis de Voltaire s-au înmulțit atât de mult înfrînririle engleze în literatura franceză, încît nu mai este posibil a studia istoria acesteia în secolul al XVIII-lea, nesocotind acțiunea acelor înfrînriri. În cursul acestui proces s-a produs întîlnirea lui Jean-Jacques Rousseau cu romanele sentimentale ale lui Richardson, și cu toate că geniul scriitorului francez era incontestabil superior și a rămas cu totul original, el a reținut tema richardsoniană, zugrăvind tragicele dificultăți ale unei iubiri ivite între doi tineri aparținînd unor clase sociale deosebite și între care vechile prejudecăți ale feudalității săpaseră prăpăstii adînci. Pamela, eroina lui Richardson, ajunge să treacă peste acest abis; nu însă și Julie a lui Rousseau, căci poetul francez a trebuit să dea temei sentimentale engleze o rezolvare potrivită cu împrejurările țării și cu aspirațiile lumii în numele căreia vorbea marile său suflet îndurerat și luptător.

Spunem că influențele sînt *asimilate* și că ele pot fructifica domeniul unei literaturi străine. Întrebuințez deci cuvinte folosite în legătură cu procesele vieții și așa cred că se cuvine a înțelege constituirea unei opere literare sub acțiunea izvoarelor externe. Simplele apropieri de texte, stabilirea locurilor paralele din două opere deosebite, dintre care una este mai veche și poate fi presupusă că a lucrat asupra celeilalte, nu istovesc înțelegerea procesului de influență. Operele între care stabilim relații genetice trebuie considerate în întregimea lor, și acțiunea emanată de la una din ele trebuie înțeleasă într-un mod mai general, ca o forță fecundă, prezentă și activă, chiar dacă nu poate fi identificată prin procedeul oarecum mecanic al suprapunerii de texte. Nu se poate aduce un argument de text pentru a stabili influența lui Volney asupra poeziilor munteni ai ruinelor, asupra lui Heliade-Rădulescu, V. Cîrlova și Grigore Alexandrescu, dar, chiar în lipsa acestui argument, cercetătorul descoperă cu ușurință că atitudinea meditativă a poeziilor noștri în fața mărturiilor trecutului prăbușit s-a constituit în legătură cu opera preromanticului francez. În legătură, dar nu într-o dependență sclavă, căci tema meditației în fața ruinelor dobîndește la poezii romîni o semnificație proprie, acordată cu spiritul timpului și locului în care scriau. Oricine a citit *Ruinele* (1791) lui Volney și-a dat seama că meditația lirică și filozofică a acestui scriitor preromantic și voltairian în fața urmelor rămase din vechea civilizație a Orientului alcătuiește un act de acuzare împotriva acelor absurdități ale vechilor credințe care au atras, în prăbușirea lor, pe aceea a întregii lumi sprijinite pe ele. *Ruinele* lui Volney sînt o operă tipică a agitației din epoca Revoluției Franceze, menite să lichideze credințele trecutului. Poezii romîni au asociat cu alt înțeles și cu alte îndemnuri tema preromantică a ruinelor, la vederea cărora ei smulg lirei lor, acum, după lunga epocă a împilării otomane și fanariote, accente de jale față de înjosirile prezentului și de mîndrie la amintirea vredniciei străbunilor. Influențele străine sînt în adevăr asimilate, adică însușite adînc și transformate în acea substanță proprie de care au nevoie toate organismele în procesul lor de creștere sau de întreținere a vieții. Influențele nu emană de la niște opere, ca de la niște izvoare împietrite, rămase de-a pururi identice cu ele însele în toate acțiunile pe care le-au cercetat. Chipul unei opere se schimbă o dată cu felul înfrîurii absorbite din ea. Pentru că lucrurile stau așa, istoria universală a literaturilor își poate pune probleme ca, de pildă, evoluția reputației unui scriitor și destinul unei opere în posteritatea ei. Shakespeare n-a apărut în același fel lui Voltaire, lui Goethe și lui Hugo. Altfel au înțeles pe Homer clasicii francezi sau italianul Vico, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Altă imagine a lui Balzac

întîmpinăm la diferiții lui critici, la Taine, Curtius sau Beguin, desigur pentru motivul că tot alte și alte alianțe ideologice au fost încheiate cu el.

Aceste cîteva principii au condus și au urmărit să se illustreze prin cercetarea raporturilor dintre antichitate și literaturile moderne. Desigur, tema este uriașă și ea ar merita să fie studiată într-o operă cu mult mai întinsă decît studiul publicat astăzi și care se referă numai la legăturile Renașterii italiene cu antichitatea, la influențele transmise de aceasta, la alianțele ideologice contractate cu vechea cultură, la foloasele spirituale determinate de studiul ei. În afară de interesul istoric și principal al unei astfel de cercetări, nădăjduiesc că ea va mai putea trezi în cititori ideea că, întocmai ca într-un lung și foarte felurit trecut, cultura antichității poate oferi și oamenilor din ziua de azi învățătură și putere.

## TRANSMISIUNEA CULTURII ANTICE

Prăbușirea orînduirii sclavagiste și dispariția Imperiului Roman de Apus, la sfîrșitul veacului al V-lea al erei noastre, aduce cu sine și căderea culturii antice. Noul venit al creștinismului, dominator de aici înainte vreme de secole, arată neîncredere față de vechea cultură a lumii păgîne. Este cunoscută condamnarea pe care papa Grigore I o pronunță către sfîrșitul secolului al VI-lea, împotriva literaturii laice, *litterae seculares*, care era de fapt literatura antichității. O maximă călugărească învață că știința lui Cristos este suficientă și că toate celelalte științe, lipsite de pietatea creștină, nu sînt decît zădărnice și ignoranță: *Hoc est nescire sine Christo plurima scire; si Christum bene scis, satis est, si caetera, nescis*. În această epocă, o dată cu slăbirea interesului pentru creațiile de cultură ale antichității, se produc ruinarea și dispariția vechilor monumente. Papa Grigore I aruncă în Tibru statuile păgînești, considerate acum cu oroarea provocată de demoni. Ordinul călugăresc al benedictinilor distruge pe Monte Cassino ultimul templu al lui Apollo și ridică prima lui așezare mănăstirească. Pînă în secolul al IX-lea nu conținesc faptele de vandalism împotriva vechii culturi. Un Claudiu, episcopul Turinului, se pune în fruntea unei mișcări iconoclaste, sfărîmînd statuile, ștergînd picturile murale. Odon, abatele de la Cluny, altă dată cititor al anticilor, a căror zădărnice o cunoaște în cele din urmă, interzice studiul vechilor autori în mănăstirea sa. Papa Ioan XVI credea că Platon și Virgil sînt niște vrăjitori și că pot fi văzuți zburînd prin aer sau scufundîndu-se în ape. Cronica lui Raoul Glaber (*Historiarum libri V*), care datează de la sfîrșitul secolului al XI-lea, conține amănunte de acest fel. Lichidarea vechii culturi este un proces lung și trepat. Toate încercările viitoare de a o restabili, vor trebui s-o ridice din ruine, din manuscrisele rătăcite sau deteriorate, dar mai cu seamă să lupte împotriva prejudecăților formate în această vreme.

A existat însă chiar și în această epocă un curent spiritual contrariu. Prejudecata împotriva vechii culturi nu era absolută și generală. Se putea cita vorba lui Augustin, marele gînditor al creștinismului antic, potrivit căreia autorii profani nu sînt de disprețuit, dacă scrierile lor conțin adevărul: *Profani si bene dixerunt, non aspernandum*. Sufletul omenesc este apoi în chip natural creștin, *anima naturaliter christiana*, observase Tertulian. Unii poeți păgîni, un Virgil de pildă, manifesta un suflet plin de suavitate și duioșie, în acord cu noua sensibilitate. În *Egloga IV*,



dedicată lui Asinius Polio, nu profetizase Virgil nașterea unui copil minunat în timpul căruia omenirea va reveni la epoca ei de aur? Cititorii poeziei latine descopereau în Virgil pe unul din profetii lui Cristos. Doctrina creștină se formase apoi prin asimilarea multor elemente platonice și stoice. Verbul care însușește întreaga creațiune, *logos spermatikos*, este Cristos însuși. Poate că în creștinism, își spuneau unii, s-a produs înflorirea cea mai de seamă a înțelepciunii antice.

În primele secole ale evului mediu, limbile naționale ale popoarelor formate prin migrațiunea neamurilor germanice în Imperiul Roman nu luaseră încă naștere. Nu se iviseră încă zorii noilor literaturi naționale. Setea de cultură a vremii se îndestulează deci tot prin frecventarea vechilor autori. Călugării citeau în celulele lor pe Virgil și Ovidiu, pe Suetoniu și Augustin. Un autor mult studiat acum, și mai târziu, este Boethius (480—524). Faima scrierilor lui, sprijinită de martiriul autorului la curtea regelui got Teodoric, este una din cele mai mari în tot timpul evului mediu. Comentariile lui Boethius asupra categoriilor lui Aristotel, traducerea sa fragmentară, mijlocesc prima cunoaștere a filozofului grec, dar mai cu seamă scrierea *De consolatione philosophiae* (*Despre mângierea în filozofie*), compusă în închisoarea lui Teodoric, în așteptarea morții, mișcă inima și înalță mintea cititorilor ei vreme de secole. Compusă în formă dialogată și alternând proza cu versurile așezate la sfârșitul capitolelor, ca în *satirele menipee*, *Mângierea în filozofie* a lui Boethius aduce numeroase ecouri din filozofia platonică și neoplatonică, într-o vreme în care nimeni nu mai dispunea de cunoașterea directă a izvoarelor.

Fiindcă nu existau încă limbi naționale formate, expresia literară recurge la limba culturii vechi. Benedict din Nursia compune în latinește, înainte de mijlocul veacului al VI-lea, regulile ordinului său: *Regula sancti Benedicti*. Cronicarii, erudiții, moralistii și poeții vremii scriu toți latinește. Nu numai Cassiodor, un latin, compune, împreună cu *Instituția literelor divine și umane* (*Institutiones divinarum et secularium litterarum*), enciclopedie a artelor liberale, o istorie a goților, pierdută mai târziu; germanul Jordanus, probabil un alan, scrie în latinește la mijlocul veacului al VI-lea, o *Getica*; Gregoire de Tours o istorie a francilor și Paulus Diaconus o *Historia Langobardorum*. Isidor din Sevilla dă, în prima jumătate a veacului al VII-lea, renumitele lui *Etymologiae*, un dicționar enciclopedic care mijlocește contemporanilor, cu largă folosire a izvoarelor antice, definiții și cunoștințe în legătură cu cele șapte arte liberale, apoi cu dreptul și teologia, politica, medicina, științele naturale și agronomia. Până târziu, *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla vor rămâne principalul mijloc de transmisiune a culturii vechi. Nu vor lipsi nici poeții latini ai acestei epoci, de pildă un Venantianus Fortunatus, un venet transplantat în Galia (530—609), ale cărui compoziții adresate regilor și prințeselor france, sau în numele lor, în felul panegiricelor mai vechi, întrebuințează toate florile retoricii clasice. Una din aceste compoziții, inspirată de prințesa Radegonda, retrasă la Poitiers, unde întemeiasă o mănăstire, după ce se despărțise de soțul ei, ferocele rege Clotar, deplînge distrugerile săvârșite în Turingia, în timpul războiului dintre Clotar și Teodoric: „Troia să nu-și mai plîngă singură ruinele. Turingia a suferit și ea masacre... Barbară precum sînt, lacrimile pe care le-aș vărsa, fie ele cît apele unui lac, ar fi mai puține decît acele plînsese atunci. Adeseori îmi stăpînesc lacrimile, dar fața îmi rămîne umedă; cînd suspinele tac, mîhnirea mea vorbește mai departe. Cînd vîntul murmură, ascult dacă nu-mi aduce vreo veste bună; dar din toate neamurile mele, nu mai văd nici umbra unuia singur“.

Cu toate prejudecățile formate împotriva lumii vechi, cultura primelor secole după prăbușirea Imperiului Roman de Apus rămânea deci latină ca expresie, legată de antichitate prin atâtea metode, izvoare și elemente constitutive, prin gustul literar al multor amatori. Radicalismul antipăgîn se dovedea astfel a nu fi posibil. Nu era deci mai potrivit a încerca introducerea sistematică a vechii culturi în sinteza creștină și, în acest scop a restaura cultura veche? Este sensul mișcării numite adeseori „prima Renaștere”, acea patronată de Carol cel Mare și în legătură cu instituțiile curții lui. Școlile mănăstirești și Academia palatină a lui Carol cel Mare sînt primele instituții ale învățămîntului umanistic. Împăratul însuși, după cum vom afla din biografia lui Eginhard, cunoștea bine limba latină și înțelegea greaca. „Împăratul, scrie Eginhard, a cultivat cu pasiune artele liberale, a studiat gramatica, retorica, dialectica și astronomia. A voit ca copiii săi, băieți și fete, să fie inițiați mai întîi în artele liberale, la studiul cărora se aplica el însuși”. Capitulara lui Carol cel Mare din 789 prescrie înființarea unei școli cu învățămînt latin pe lângă fiecare mănăstire și fiecare episcopat. Episcopii sînt invitați să cultive literele. Învățămîntul devine general și gratuit. Este chemat un saxon din Britania, Alcuin, care organizează învățămîntul și fixează metodele pedagogice. Alcuin întemeiază și conduce școala model de la Tours, unde învățămîntul celor șapte arte liberale era organizat, ca în școlile retorilor antici, în două cicluri: trivium (gramatica, retorica și dialectica) și quadrivium (aritmetica, geometria, muzica și astronomia). El înzestrează școlile vremii cu primele lor manuale: o *Gramatica*, o *Retică* și o *Dialectică*, compuse în formă dialogată, un tratat *Despre Virtuți și Vici*, unul asupra *Naturii sufletului*. În școlile lui Alcuin întreaga materie a învățămîntului (dogmele religioase și preceptele morale, fabulele și istoria) era pusă în versuri latine, propuse memorizării elevilor. Poezii vremii nu ostenesc să compună epistole, epopei și egloge. Horațiu și Virgil, Ovidiu și Lucan, sînt imitați la nesfîrșit. Vor apărea de aci înainte, printre școlarii lui Alcuin, figuri de mari erudiți, ca de pildă Hraban Maur, starețul mănăstirii Fulda, din Renania. Eginhard scrie *Vita Caroli Magni*, sub influența atît de puternică a lui Suetoniu, încît planul, fraze întregi din *Vieșile Cezarilor* sînt introduse în această narațiune despre franci și despre marea lor căpetenie. Sub același nume sînt compuse *Annales regni Francorum*. Roadele difuzării culturii antice în secolul al VIII-lea vor deveni din ce în ce mai evidente de aici înainte. În secolul următor, Scotus Eriugena, un irlandez, traduce și comentează scrierile mistice ale lui Pseudo-Dionysius și mijlocește cunoștința neoplatonismului. Walahfrid, un școlar al lui Hraban, compune, împreună cu unele poezii lirice, un poem care narează o călătorie în lumea de dincolo, renumita *Visio Wettini* (*Viziunea lui Wettinus*), unul din izvoarele *Divinei Comedii*. La începutul secolului al X-lea, Notker, un călugăr de la St. Gallen, scrie sequește, imnuri religioase latine. Un alt călugăr, Widukind din Korwey scrie *Res gestae Saxonicae* sub influența istoricilor latini, a lui Sallust, Titus Livius, Tacit și stilizează în sens roman pe eroii lui saxoni. Ekkehart I de la St. Gallen compune, sub influențe virgiliene, dar pe teme legendare germanice, hexametree latine despre *Walther de Aquitania* (*Cîntecul lui Waltharius*). O călugăriță saxonă, Hroswitha din Gandersheim, care trăiește pînă după anul 1000, compune în latinește legende hagiografice, poeme istorice în hexametri, comedii în proză, inspirate din Terentius. Interesul pentru vechea cultură devenise atît de puternic, încît împărații germani, începînd cu Otto I, adună și transportă în Germania manuscrisele antice, unde umaniștii italieni vor trebui să le caute mai tîrziu.

Încă de la începutul secolului al VIII-lea se produce marea ofensivă a arabilor, care, după ce ocupaseră vechiul imperiu al lui Alexandru, înaintaseră în Africa de Nord, ocupaseră aproape toate marile insule ale Mării Mediterane și cuprinseseră partea cea mai întinsă a Spaniei, de unde atacă Provența și fac incursiuni pînă în Alpii Elvețieni. Carol cel Mare oprește înaintarea lor, dar cultura arabilor se impune și intră în sinteza europeană. Arabii și evreii care îi însoțesc în Spania, mijlocesc apusenilor cunoștința unora din izvoarele cele mai de seamă ale culturii grecești pe care ei înșiși le studiaseră mai întîi în traduceri siriace, apoi în versiunile arabe ale acestora sau chiar în tălmăciri făcute direct din grecește. Întinsa literatură a arabilor transmite europenilor cunoașterea lui Aristotel, a neoplatonismului, a științelor, a medicinei antice. Încă din veacul al X-lea, întîlnim figura unui mare învățat, a lui Gerbert, viitorul papă Sylvestru II, care călătorise în Spania, pentru a se împărtăși din cultura arabilor, de unde se întoarce cu întinse cunoștințe filozofice și matematice. Curentul de asimilare a științei arabe se intensifică în secolele următoare. Comentariile aristotelice sau scrierile originale inspirate de Aristotel și de Plotin, ale arabului Averroes, ale evreilor Avicbron (din Malaga), Maimonide (din Cordova) vor sta la baza întregii scolastice. Li se datorește tot învățăturilor evrei, folosiți la curtea italiană a lui Frederic II, primele traduceri latine ale filozofilor greci sau ale comentatorilor arabi, prin care aceste izvoare ajung la îndemîna occidentalilor. Medicina antică, doctrina lui Hippocrat și Galen se transmite prin operele arabului Avicenna, traduse în latinește încă înainte de sfîrșitul veacului al XII-lea. Pînă tîrziu, în Renaștere, Hippocrat și Galen, transmiși mai întîi prin Avicenna, vor rămîne autoritățile cele mai de seamă în studiul medicinei. Roadele inițierii antice, operate prin arabi, vor apărea în curînd. După o epocă de interdicție, scrierile lui Aristotel încep să fie comentate în universitățile vremii, de pildă la Paris. Secolul al XIII-lea aduce și primele traduceri ale operelor aristotelice, făcute direct din original de învățați provenind din vechile așezări grecești din sudul Italiei sau chiar de unii germani din nord. Thomas din Aquino, un napolitan, solicită unele din aceste traduceri și, sprijinit pe cea mai întinsă cunoaștere a lui Aristotel, ridică monumentul cel mai de seamă al scolasticii, *Summa theologiae*. Aristotel devine acum filozoful oficial al bisericii.

Împreună cu însușirea unor părți atît de însemnate ale filozofiei și științei antice, se continuă și asimilarea literaturii vechi. Teme antice apar în romanele curtene ale secolului al XII-lea. Benoit de Saint-More scrie pe la 1165 *Le Roman de Troie*, inspirîndu-se din rezumatul latin al *Iliadei*, *Ilias latina*, sau din povestirile apocrife de la finele antichității *Ephemeris belli Trojani* ale cretanului Dictys și *De excidio Troiae* al friganului Dares. *Romanul Thebei*, opera unui cleric din Poitou, și *La Geste d'Eteocle et de Polynice* par a fi inspirate de *Thebaida*, poemul epic al lui Statius. Romanul curtean *Eneas*, opera unui cleric normand, este inspirat de *Eneida*, pe care autorul pare a o fi cunoscut în original. Trubadurii din sudul Franței nu ignoră nici ei pe vechii autori. Figuri ale literaturii sau legendelor apar adeseori în poeziile lor. Pentru a da numai puține exemple, iată-l pe Arnaud de Marcuil comparîndu-și iubita cu Leda și Elena, cu Antigona și Ismena. Gaucelm Faidit compară pe Richard Inimă-de-Leu, a cărui moarte o plînge, cu Alexandru; iar Raimbaut de Vaqueyras crede că în insistențele lui pe lingă aleasa inimii sale a arătat mai multă îndrăzneală decît Eumenidus, generalul lui Alexandru, la asaltul Tyrului, ceea ce înseamnă că trubadurului chiar dacă nu-i erau cunoscute izvoarele antice ale legendei lui Alexandru, nu ignora prelucrările lor în poemele medievale.

Să parcurgem *Cîntecele goliarzilor*, clericii rătăcitori ai veacurilor al XII-lea și al XIII-lea, a căror inspirație satirică atât de instructivă pentru cine urmărește formele protestului social către sfîrșitul evului mediu, se sprijină pe nenumărate împrumuturi din literatura antică. Aluziile antice, filtrate prin Horațiu și Virgil, Ovidiu și Juvenal, sînt nesfîrșite în poeziile latine ale goliarzilor. Foarte desc sînt și referințele homerice. Epoca i se pare poetului goliardic atât de lipsită de credință și fidelitate, încît nici Jupiter nu i-ar mai fi fost credincios Junonei, nici Didona lui Eneas. Un cîntec de dragoste și bucurie evocă pe Venus înaintînd însoțită de corul driadelor. Un arhidiacon este comparat cu Janus, cu Argus și chiar cu Polifem. Plîngerile clericului găsesc la Roma urechi mai surde ca ale Cerberului, încît Orfeu însuși care a înduplecat altădată pe Pluton n-ar găsi ascultare etc.

Nu se poate spune că în multe secole care au precedat Renașterea, cultura lumii vechi a dispărut cu totul. Latina rămînea în toată această vreme limba filozofiei, a istoriei, a creației literare culte. Cunoașterea vechilor autori se păstrează, deși ea este sumară și plină de lacune. Temele antice sînt de mai multe ori tratate de poeții vremii. Modelele antice călăuzesc pe istorici și pe poeți. Un întins material stilistic, aluzii, comparații, alegorii, filtrează din creația literară veche în cea nouă. Izvoarele filozofiei și ale științei grecești li se deschid învățaților vremii. Prestigiul vechii culturi se păstrează deci în toate secolele care au urmat prăbușirii orînduirii sclavagiste și pînă în pragul Renașterii. Conștiința de cultură a vremii menține elementul antic ca pe un factor indispensabil.

Ceea ce a dispărut în cele opt secole pînă la începutul celui de al XIV-lea, cu toată perseverarea elementelor răzlețe ale culturii vechi, este legătura care menține laolaltă sufletul lumii vechi, concepția ei de viață. Din această pricină, rămășițele antice în noua cultură au mai mult caracterul unui mozaic sau, cum este cazul aristotelismului scolastic, a unor cadre exterioare în care caută să se adapteze noul conținut. În aceste împrejurări, ceea ce aduce cu adevărat nou și original Renașterea și împrumută acestei epoci caracterul unei adevărate revoluții culturale este, în afară de încercarea de a recîștiga întregul cuprins al culturii vechi, tendința de a învia sufletul lumii vechi, adică de a-l folosi ca pe o forță a lumii actuale.

## MOMENTE ANTICE ÎN RENEAȘTEREA ITALIANĂ

### I. DANTE

În cuvîntul adresat cititorilor italieni, ca prefată la traducerea *Manifestului comunist* din 1892, Fr. Engels a recunoscut în „figura grandioasă a lui Dante” pe „ultimul poet al evului mediu și pe cel dintîi poet al vremii noi”. Dante este ultimul și, desigur, cel mai mare poet al evului mediu, mai întîi prin întreaga sa concepție despre lume, îndatorată astronomiei ptolemeice și reprezentărilor acesteia despre poziția centrală a pămîntului în univers ca și despre existența sferelor cerești în jurul pămîntului: topografia *Divinei Comedii* este întru totul aceea a astronomiei evului mediu, Dante este apoi un poet medieval prin sistemul valorificărilor sale morale, împrumutat eticii teologice. Contemplația divinității la sfîrșitul *Paradisului*, ca ținta cea mai înaltă a străduinței morale, ierarhia sufletelor în eternitate, în acord cu doctrina

virtuților teologice și a păcatelor mortale și veniale, nu lasă de asemenea nici o îndoială asupra caracterului eticii dantești. Metoda literară a lui Dante este și ea medievală. Alegorismul său, înțelesul „anagoric” dat creațiilor sale și potrivit căruia Beatrice în *Viața Nouă* și în *Divina Comedie* nu este altceva decât alegoria „înțelepciunii divine”, a teologiei, înrudește pe Dante cu alți poeți ai evului mediu. În evul mediu se împlință și multe din rădăcinile culturii lui Dante, în filozofii, în misticii și în poeții acelei vremi, în Thoma din Aquino, în Francisc din Assisi, în trubadurii francezi și italieni.

Legat prin atâtea fire de cultura medievală, Dante este însă „cel dintâi poet al vremii noi”, prin observația mai adâncă a sufletului omenesc și a pasiunilor lui, o atitudine care spărgea de fapt cadrele alegorismului medieval, prin sentimentul mai viu al naturii în care dădea roade moștenirea franciscanismului, prin însemnătatea acordată limbii naționale ca instrument nou de cultură, prin patriotismul său italian și prin acea asiprație către unitatea Italiei, în care urma să se îngroape dispersiunea și anarhia feudală, prin contactul său mai întins cu vechea cultură a Greciei și a Romei. Toate aceste îndrumări aveau să se dezvolte puternic în Renaștere și împrejurării acesteia i se datorește faptul că Dante a putut fi numit, nu numai ultimul poet al evului mediu dar și cel dintâi al epocii care începea acum și prin el.

Am amintit diferitele trăsături prin care Dante se leagă cu noua cultură a Renașterii și am trecut printre aceste trăsături ca cea din urmă, dar nu cea mai puțin însemnată, contactul său mai întins cu cultura antichității. În realitate, acest contact este semnul cel mai evident al timpurilor noi, al acelor timpuri în care burghezia dezvoltată din viața comunelor medievale pornește lupta ei împotriva ordinii feudale și găsește în cultura greacă și latină aliatul ideologic de care avea mai mult nevoie. Această cultură fusese în veacurile evului de mijloc, așa cum am văzut mai sus, simplu obiect al unui act de *transmisie* culturală. Cultura antică fusese pentru Alcuin sau Isidor din Sevilla o materie școlară, un obiect de învățămînt, o masă de cunoștințe, nu un suflu înnoitor. Cu acest din urmă rol intră însă cultura antică în formula intelectuală, morală și politică a lui Dante, și începînd cu el, cu un rost din ce în ce mai de seamă în lumea care lua naștere acum.

Nu voi insista asupra faptului că Dante alege pe Virgil drept călăuză a sa în călătoria prin Infern și Purgatoriu, numindu-l conducător, domn și maestru al său: *Tu duca, tu signor e tu maestro* (*Infernul*, II, 140). Prețuirea lui Virgil nu se pierduse, după cum am arătat și mai sus, în evul mediu. Descendența spirituală din Virgil poate să fi intrat ca un element destul de viu și în conștiința literară a unora din poeții latini ai evului mediu. Dante nu face decât să formuleze această descendență, cu o mîndrie care se declară (*Infernul*, I, 79):

*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
Che spande di parlar sì largo fiume?  
Risposi lui con vergognoso fronte*

*O degli altri poeti onore e lume  
Vagliami'l lungo studio e'l grande amore  
Che m'han fatto cercar lo tuo volume.*

*Tu se' lo mio maestro e'l mio autore:  
Tu se' solo colui da cui'io tolsi  
Lo bello stile che m'ha fatto onore*

(Virgil ești tu? Fintînă ești, al cărui  
Torent — îi zisei cu rușine — acum  
Bogat pornit-a fluviul cuvîntării?)

Tu marea faciă 'n veci pe-al artei drum!  
Deci fie-mi de-ajutor iubirea vie  
Și studiul lung în dulcele-ți volum.

Părinte-mi ești, maestru-mi ești tu mie,  
Tu singur ești acel ce-a dat o viață  
Frumosului meu stil ce mi-e mîndrie).

(trad. G. Coșbuc)

Există și alte momente, prin care legătura lui Dante cu antichitatea apare încă mai strînsă, mai întinsă, mai fecundă. Un învățat de-al nostru, Ovid Densusșeanu, le-a analizat pe unele din ele, în studiul său, *Dante și latinitatea* (București, 1921). Conștiința descendenței latine este foarte puternică la Dante. Italia este pentru el *dolce terra latina* (*Infernul*, XXVII, 27). Florența, cetatea natală a poetului, este definită o dată *bellissima e famosissima figlia di Roma* (*Convivio*, I, 3). Venerația poetului pentru Roma este nesfîrșită: „Roma, spunea el, a făcut lumea bună“ *Roma che il buon mondo feo* (*Purgatoriul*, XVI, 106). Neamul romanilor este sfînt, *la sementa santa di quei Romani* (*Infernul*, XV, 76—77). Poporul roman a fost cel mai nobil și preferința acordată lui este întemeiată, *romanus populus fuit nobilissimus: ergo convenit ei aliis omnibus praeferri* (*De monarchia*, II, 3). Dante a exprimat adesea speranța de a vedea reînvierea Imperiului Roman, prin acțiunea împăratului germanic Henric VII, pe care îl numește *Caesari et Augusti successor, romanae gloriae promotor*.

Ideea reînvierii Imperiului Roman, adică a unui stat puternic și unitar, prin care să fie depășită anarhia feudală și epoca de sîngeroase lupte fratricide a comunităților italiene, întreține în sufletul lui Dante cultul lui Cezar, întruparea vie a ideii imperiale. Pe Brutus și Cassius, reprezentanții vechii aristocrații romane care, punîndu-se în fruntea conjurațiilor, l-au ucis pe Cezar, poetul îi destină pedepsei celei mai grele în cercul infernal al trădătorilor (*Infernul*, XXXIV, 61 urm.). Într-un rînd (*Paradisul*, VI, 55—81), Dante rostește elogiul lui Cezar, victoriilor sale în Galia, în Spania, la Pharsala, în Egipt și pînă la Marea Roșie, în războaiele civile ale Italiei, aducînd lumii „o pace atît de dulce încît templul lui Ianus a fost închis“:

*Poi presso al tempo, che tutto il ciel volle  
Ridur lo mondo a suo modo sereno,  
Cesare, per voler di Roma, il tolle;*

*E quel che fe' da Varo infino al Reno,  
Isara vide ed Era, vide Senna,  
Ed ogni valle onde Rodano è pieno.*

*Quel che fe' poi ch'egli uscì di Ravenna  
E saltò'l Rubicon, fu di tal volo  
Che nol seguiteria lingua nè penna.*

*Inver la Spagna rivolse lo stuolo;  
Poi ver Durazzo; e Farsaglia percosse  
Sì, ch'al Nil caldo si senti del duolo.*

*Antandro e Simoenta, onde si mosse,  
Rivide, e la dov'Ettore si cuba  
E mal per Tolomeo poi si riscosse;*

*Da indi vene folgorando a Juba;  
Poi si rivolse nel vostro occidente,  
Dove sentia la Pompeiana tuba.*

*Di quel che fe' col baiulo seguente,  
Bruto con Cassio nello inferno latra  
E Mondena e Perugia fu dolente*

*Piangene ancor la trista Cleopatra  
Che, fuggendogli innanzi dal colubro  
La morte prese subitana ed atra.*

*Con costui corse infine al litro rubro:  
Con costui pose il mondo in tanta pace.  
Che fu serrato a Giano il suo delubro.*

(Aproape vremii-apoi, cînd unul vru  
Să-ntoarcă lumea-n drumul ei senin  
Prin vrerea Romei Cezar o ținu:

Și ce-a făcut din Varo pină-n Rin  
Știu văile Saonei și-ale Senei  
Și acele-o știu ce fac Rodanul plin.

Cum el ieșind din părțile Ravenei  
Prin Rubicon trecu grăbit cum nu-i  
Nici cursa limbii-așa, necum a penei.

El duse-apoi în Spania oastea lui,  
Durazzo-apoi, Farsala fu-mpumnată,  
Că Nilul scoase de durere-un hui!

Văzu iar Troia, de-unde-a fost plecată,  
Și pe-unde-i mort născutul din Hecuba  
Și-apoi s-a-ntors pe Ptolomeu să-l bată.

De-acolo fulgerînd trăzni pe Iuba  
Și iar s-a-ntors spre apusul unde-și strînse  
Pe ai săi Pompei, din nou să-i sune tuba

Cu-al lui urmaș ce-oștiri el le mai frînse  
Și latră Brut și Casiu-n Caina  
Și-oftă Perugia și Modena plînse

Și-a plîns, fugind de el, spășindu-și vina  
Prin trista moarte grabnică ce-și dete  
Cu-o viperă Egiptului regina.

Și pînă-n Marea Roșie-ale lui cete  
Le-a dus, și aduse-n lume-atîtea pace  
Că-nchisă capiștea lui Ianus stete).

(trad. G. Coșbuc).

Imperialismul cezarian i se părea lui Dante o tendință vrednică de toată admirația. Dar această admirație nu este, pentru poet, o atitudine estetică, cum ar fi aceea pentru o mare explozie a vitalității unui popor și a unei personalități. Imperialismul cezarian este, de data aceasta, soluția întrevăzută pentru marile dificultăți istorice ale Italiei, a cărei tragică dezbinare cerea geniul unificator și pacificator al unui nou Cezar. Imaginea dantescă a lui Cezar este văzută din unghiul unui ghibelin.

Figura lui Iuliu Cezar mai apare și altădată în *Divina Comedie* și, anume, în societatea tuturor acelor mari spirite ale antichității, către care se îndreaptă venerația poetului. Este vorba de evocările cîntului al IV-lea al *Infernului*, care poate fi cu drept cuvînt socotit brevierul dantesc de cultură antică. Dante, însoțit de Virgil, pătrunde în primul cerc al *Infernului*, unde sufletele nu plîng, ci numai suspină, stăpînite precum erau, de durerea de a fi trăit înaintea creștinismului și de a nu fi primit botezul. Într-o vale i se lămurește un grup de oameni aleși, *orrevol gente*. Virgil îi numește pe rînd: este Homer, *poeta sovrano*, cu spada-n mînă, apoi satiricul Horațiu, Ovidiu și Lucan. Dante este primit în mijlocul lor, ca poet el însuși al tradiției latine. Grupul pătrunde într-un castel înconjurat de șapte ziduri, în care rezidă celelalte mari figuri ale antichității, aleși din legendă și din istorie, dintre eroi, filozofi, istorici și oameni de știință, din epoca mai veche și mai nouă, ba chiar și din secolele transmisiunii culturii antice. Distinge între ei pe Electra, străbuna troienilor, pe Hector și Enea. Vede pe eroina troiană, pe amazoana Pentesilea, pe eroinele și eroii virgilieni, pe Camilla, Latinus și Lavinia. Zărește pe Cezar, înarmat cu ochi de șoim, *Cesare armato con gli occhi grigagni*. Vin la rînd figurile legendare ale istoriei lui Titus-Livius și reprezentanții virtuților romane: primul Brutus, izgonitorul ultimului rege, al lui Tarquinus Superbus, și întemeietorul republicii romane; Cornelia Marcia și Iulia. Alături, singuratic, stă sultanul egiptean Saladin, despărțit de ceata latină. Se văd filozofii, Aristotel, „maestrul acelor ce știu“, *il maestro di color che sanno*, Socrate și Platon, Democrit, care explica lumea prin întimplarea fortuită a unirii atomilor, *Democrito, che il mondo a caso pone*, Diogene, Anaxagora și Tales, Empedocle, Heraclit și Zenon, botanistul grec Dioscoride, Cicero și Titus-Livius. Între ei apare ca rătăcită figura mitică a lui Orfeu. Enumerația sare peste secole, atunci cînd îi alătură moralistului Seneca, geometrului Euclid, astronomului Ptolomeu și medicilor Hippocrat și Galen, pe învățații arabi Avicenna și Averrhoes. Evocarea rămîne incompletă: *Io non posso ritrare di tutti appieno*, dar ea este dintre cele mai instructive pentru a măsura întinderea contactului lui Dante cu vechea cultură, varietatea intereselor prin care se leagă cu ea.



Din adîncă lui cufundare în cultura antichității, i se lămurește lui Dante, pe lingă ținutele poetice ale puterii și unității patriei, un nou ideal moral. Și astfel, omul medieval, aspirînd spre contemplația divină, cîntărind oamenii și evenimentele după normele eticii creștine, află că viața omenească poate să-și dea un scop în lumea de aici. Nu se cuvine ca sufletul să obosească vreodată. Silința lui veșnic trează trebuie să-și adune merite și numele omului nu se cade să se risipească întocmai ca spuma valurilor sau ca fumul în vînt. Omul trebuie să aspire spre glorie. Noul ideal moral, reinnoit din antichitate, este anunțat de Virgiliu. Călătoria devine la un moment dat atît de obositoare, încît Dante, istovit, se așază să se odihnească. Dar Virgiliu pronunță cuvinte de îndemn (*Infernul*, XXIV, 46—54):

*«Omai convien che tu cosi ti spoltre,  
Disse'l Maestro ch  seggendo in piuma  
In fama non si vien, n  sotto coltre*

*Sanza la qual chi sua vita consuma  
Cotal vestigio in terra di s  lascia  
Qual fummo in aere, ed in acqua la schiuma*

*E pero leva su l Vinci l'ambascia  
Con l'animo, che vince ogni battaglia,  
Se col suo grave corpo non s'accascia*

*Pi  lunga scala convien che si soglia;  
Non basta, da costoro, esser partito:  
Se tu m'intendi, or fa si che ti vaglia».*

(„Se cad-aici să-nvingi orice-aminare  
Căci st nd pe puf sub cald coper mint  
N-ajungi la gloria cea, fără de care,

C ți mistue-a lor via   pe p m nt  
Pe urma lor aceleași urme lasă  
Ca spumele pe-un r u sau fumu-n v nt !

Deci sus!  i-nvinge truda ce te-apasă  
Prin vrerea cea ce-nvinge orice bătăi  
C nd ei de-al trudei ch n nimic nu-i pasă.

Căci nu-i de ajuns să pleci dintr-aste v i  
Mai lung-o scară drum pe ea ne cere!  
De  tii ce- i spui, gr be te pa ii săi”).

(trad. G. Coșbuc).

Altă dată silin a către „gloriosul port” al vieții  i este recomand   poetului de către profesorul lui din anii tinereții, de către Brunetto Latini (*Infernul*, XV, 55—60). Idealul transcendent al evului mediu se completa astfel, sub  nriuriri antice, cu acel imanent al Renașterii, care începea de fapt acum.

## 2. PETRARCA

Există o dualitate, o răscruce de drumuri, în personalitatea și opera lui Petrarca. Elemente medievale mai există în sufletul său. În *I Trionfi*, poemul său alegoric, se descrie victoria iubirii, a castității asupra iubirii, a morții asupra castității, a gloriei asupra morții, a timpului asupra gloriei, a divinității, adică a eternității, asupra timpului. Ierarhia valorilor morale, stabilită cu această ocazie, corespunde întru totul eticii medievale a creștinismului. În dialogul filozofic care poartă titlul atât de caracteristic *De contemptu mundi* (*Despre disprețuirea lumii*), Augustin îl convinge pe poet de necesitatea renunțării ascetice la lume. Dar chiar metoda alegorică folosită între aceste două scrieri indică legătura lui Petrarca cu literatura și gândirea epocii anterioare.

Petrarca este totuși, într-o măsură superioară lui Dante, o personalitate a lumii noi. Mai întâi, prin partea cea mai importantă a operii lui, prin lirica sa, în care accentele propriu-zis lumești, cîntecul adresat ființei concrete a Laurei, lăudată pentru puritatea, dar și pentru frumusețea ei fizică, vine să înlocuiască idealul doamnei-înger, *la donna angelicata* a lui Dante și a celorlalți poeți din școala *dulcelui stil nou*. Modernă este și acea tristețe pătrunzătoare, dar nu lipsită de dulceață, care stăpînea sufletul singuratic al lui Petrarca. Scrierea *De contemptu mundi*, o mărturisește: „În toate relele de care sufăr se amestecă o anumită dulceață, chiar dacă aceasta este mincinoasă. Tristețea aceasta este aspră, mizerabilă, oribilă. Celelalte pasiuni îmi dau asalturi dese, dar scurte, momentane. Răul acesta însă mă cuprinde uneori cu o astfel de tenacitate încît mă torturează zile și nopți întregi. Și aceste clipe nu mai seamănă pentru mine cu lumina și viața: ele sînt ca o noapte infernală și ca o noapte crudă. Și totuși (iată ceea ce se poate numi culmea mizeriei!) mă bucur de aceste cazne și dureri cu un fel de voluptate atît de pătrunzătoare încît, dacă cineva m-ar lipsi de ele, n-ar putea-o face decît împotriva mea“. Această spovedanie dovedește o bogăție a vieții interioare, care nu putea fi decît a unui nou tip omenesc, smuls din cadrele atît de constrîngătoare ale lumii și orînduirii vechi, și orientat către oceanul plin de tumult al vieții lăuntrice.

Om al Renașterii este mai ales Petrarca prin contactul activ cu antichitatea, într-o măsură superioară tuturor predecesorilor săi. Un cercetător al culturii care se forma acum, G. Voigt (*Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, 1894), îl numește „descoperitorul lumii noi a umanismului“. Petrarca este primul colecționar de manuscrise antice, pentru care depune ostenețile unor lungi călătorii, a unor investigații laborioase în depozitele vechilor mănăstiri. În timpul călătoriilor sale în Germania descoperă discursul lui Cicero, *Pro Archia poeta*; la Verona, în biblioteca domului, o parte din *Scrisorile* lui Cicero; tot acolo mai găsește poeziile lui Catul; mai tîrziu manuscrisele lui Propertiu, douăzeci și cinci de cărți din Titus-Livius ș. a.

Petrarca trăiește propriu-zis în lumea celor vechi. În *Scrisorile* sale, care sînt de fapt compoziții literare cu adresanți fictivi, nu ostenește să declare entuziasmul său pentru marii scriitori ai vechimii. Lui Cicero (*Epistolae familiares*, XXIV, 4) îi spune: „O creator al elocinței romane, nu numai eu, ci toți cîți ne împodobim cu florile limbii latine, îți mulțumim. Mărturisim cu plăcere că, îndrumați de tine, luminați de lumina ta, călăuziți de exemplul tău, stînd sub auspiciile tale, am ajuns să stăpînim arta scrisului, oricît de neînsemnată ar fi ea în mîinile noastre“. În ade-văr, dezvoltarea literaturii scrise în limbile naționale eliminase latina coruptă a

evului mediu, îngăduise dezvoltarea unei latine mai bune în folosința pe care umanității începuseră să i-o dea. Cicero devine acum îndrumătorul. Nu numai însă în această direcție, dar pentru conducerea întregii culturi a vremii, Cicero și alți mulți scriitori latini sînt chemați la posturile de comandă. Petrarca trăiește printre ei. Mișcarea sa de înapoiere spre trecut seamănă cu a romanticilor de mai târziu și se însoțește cu o pornire împotriva vremii lui: „Chiar numai vederea oamenilor de azi mă rănește grav (*sicut enim hominum graviter conspectus offendit*), în timp ce amintirile, numele ilustre ale celor vechi îmi provoacă o bucurie măreață și atît de neprețuită încît, dacă lumea ar putea s-o cunoască, s-ar mira de faptul că-mi place atît de mult să vorbesc cu cei morți și atît de puțin cu cei vii“. (*Epistolae familiares*, VI, 4.)

Deși a dat un puternic impuls literaturii italiene în limba patriei, Petrarca a scris numeroase opere latine, printre care unele în emulație cu marii poeți epici ai antichității, ca, de pildă, renumita *Africa*, unde eroul principal este Scipio, învingătorul cartaginezilor. Îndemnul de a scrie un poem despre Scipio și despre evenimentele istorice legate de numele său, pune în lumină conștiința continuității latine, atît de puternică în sufletul lui Petrarca. Istoria Romei era pentru poet istoria patriei lui. Dacă vrem însă să cunoaștem mai bine măsura și felul raporturilor sale cu antichitatea latină, să ne referim la cîntecul consacrat *Gloriei* (*La Fama*) în *Trionfi*, a cărui comparație cu cîntecul al IV-lea din *Infernul* lui Dante se impune. Cunoștințele antice și admirația consacrată antichității par mult mai întinse la Petrarca. Mai întîi noul poet evocă cortegiul numeros al eroilor romani, *di fero e di valori armati*, ale căror renumite fapte de arme le proslăvește; vin apoi la rînd eroii greci, troieni, perși, cartaginezi, evrei, asirieni etc; le urmează tuturor filozofii, poeții, istoricii, oratorii, legislatorii, oamenii de știință greci și romani. *Il Trionfo della fama* este, în formă poetică, un adevărat compendiu al culturii antice, opera unui poet umanist. Nu pot intra în detaliul tuturor evocărilor lui Petrarca; trebuie să subliniez însă apariția lui Cezar și Scipio în dreapta Gloriei, pe care poetul o numește *frumoasa doamnă* (*la bella donna*). Pasajul este semnificativ (*Trionfi*, IV, 22, urm):

*Da man destra ove gli occhi in prima porsi*

*La bella donna avea Cesare e Scipio;*

*Ma qual più presso a gran pena m'accorsi*

*L'un di virtute e non d'amore mancipio*

*L'altro d'entrambi.*

(Privind spre dreapta, am văzut frumoasa doamnă însoțită de Cezar și Scipio fără să pot spune pe care-l admiram mai mult. Unul, serv al virtuții și nu al amorului; celălalt, al celor două).

Acesta din urmă era Cezar, a cărui legătură amoroasă cu Cleopatra, regina Egiptului, fusese evocată de poet și în *Trionfo d'amore* (v. 88—90). Sîntem departe deci de prețuirea pe care Dante i-o acordă lui Cezar. Petrarca remarcă în el slăbiciuni omenești condamnabile. Scipio i se pare o personalitate superioară. Idealul cezarismului slăbește deci la Petrarca, deși poetul așteaptă și el, într-un timp, unificarea patriei de la împăratul german Carol IV. Între timp se impusese problema libertății, a smulgerii de sub tirania baronilor feudali, un îndemn care inspiră acțiune

nea republicană a lui Cola di Rienzi. Roma, către care se îndreaptă acum gândul poetului, este Roma republicană, ale cărei libertăți ar dori să le vadă reînviată.

Cola di Rienzi, un studios al antichității, se ridică împotriva tiraniei baronilor romani și instituie o dictatură populară, în 1347. I se conferă titlul de tribun. Mai înainte făcuse parte dintr-o delegație către papa Inocent VI, la Avignon, pentru a-l decide să se înapoieze la Roma, și unde Petrarca îl cunoscuse. Când aude de instituirea regimului popular al lui Rienzi, poetul exultă. I se părea că vechea splendoare a Romei republicane a înviat. O canzonă fixează momentul:

*Io parlo a te, pero ch'altrove un raggio  
Non veggio di vertu, ch'al mondo e spenta  
Nè trovo chi di mal far si vergogni.*

.....  
*L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama,  
E trema'l mondo quando si remembra  
Del tempo andato e'n dietro si rivolge;  
E i sassi, dove fur chiuse le membra  
Di ta'che non saranno senza fama,  
Se l'universo pria non si dissolve;  
E tutto quel ch'una ruina involve  
Per te spera saldar ogni suo vizio.  
O grandi Scipioni, o fedel Bruto  
Quanto v'aggrada, se gli e ancor venuto  
Romor laggiù del ben locato officio !  
Come cre' che Fabbrizio  
Si faccia lieto, udendo la novella !  
E dice: Roma mia sarà ancor bella,  
E se cosa di qua nel ciel si cura,  
L'anime, che lassu son cittadine,  
Ed hanno i corpi abbandonati in terra,  
Del lungo odio civil ti pregan fine.*

.....  
*Passato e già più che'l millesim'anno  
Che'n lei mancar quell'anime leggiadre  
Che locata l'avean là dov-ell'era  
Ahi nova gente oltra misura altera,  
Irreverente a tanta ed a tal madre !  
Tu marito, tu padre;  
Ogni soccorso di tua man s'attende.  
(Eu îți vorbesc, căci nu văd nicăierea  
O rază de virtute, stinsă-n lume-i  
Și nimeni nu se rușinează rău să facă.*

.....  
*Bătrînii muri temuți și mult iubiți,  
Ce fac să tremure pe oameni cînd  
Își amintesc de vremurile trecute  
Și pietrele în carc au stat închiși  
Acei ce vor avea de-a pururi glorie*

Cît timp nu se deschegă universul,  
 Prin tine speră azi tămăduirea.  
 O Scipioni măreți, fidele Brutus,  
 Ce bucurii simțirăți cînd v-ajunse  
 În ceruri vestea noului tribun!  
 Desigur că Fabricius exultă  
 Primind această veste minunată.  
 El spune: Roma fi-vă iar frumoasă,  
 Și dacă-n cer sînt griji de-acestea,  
 Atuncea sufletele așezate-acolo  
 Cînd trupul lor căzut-a în țărînă,  
 Te roagă lungului război civil  
 A-i pune capăt.

.....  
 Trecut-a un mileniu de cînd  
 E văduvă de-acele duhuri mari  
 Ce-au pus-o atît de sus în stîmna lumii  
 Și noua semînție prea trufașe  
 Nu știe să se-nchine unei astfel  
 De mame! Soț, părinte,  
 Din mîna ta purcede mîntuirea.)

Cînd Stefano Colona pătrunde în Roma și răstoarnă regimul popular, impunînd din nou tirania baronilor, Rienzi se refugiază. Împăratul îl arestează și-l trimite la Avignon, unde papa îl eliberează pentru a-l folosi mai tîrziu. În 1354, Rienzi încearcă a instala din nou regimul său, pentru puțină vreme însă, căci obligat să se refugieze din nou, este prins și executat. Una din *Epistolele familiare* (XIII, 6) evocă momentul cînd Rienzi apare în fața tribunalului pontifical ca un criminal, el care nu urmărise decît să reînvie libertățile străvechi ale Romei. Tonul poetului este plin de durere, de minie, de sarcasm: „A intrat în curie umil și disprețuit acel care a făcut să tremure și să se înspăimînte pe cei răi, acel care a umplut pe cei buni de speranța cea mai voioasă și de așteptare (*bonos spe laetissima atque expectatione complevit*); acela pe care îl însoțea altă dată întregul popor roman și toți fruntașii orașelor italiene. Acum, străjuît de doi sateliți, el înainta nefericit în mijlocul mulțimii averse de a vedea figura omului al cărui nume atît de ilustru îl auzise de curînd. Era însă trimis de regele roman către pontiful Romei. O tîrg minunat! (*O mirum commercium!*...) Îndată ce ajunse, suveranul pontif a dat cauza sa în judecata unui număr de trei prinți ai bisericii, cărora li s-a poruncit să decidă de ce fel de supliciu este demn omul care a vrut ca republica să fie liberă... Nu i se reproșează nimic din cele ce displac oamenilor de bine; nu este acuzat de sfîrșitul ei de începutul său. Nu i se obiectează că s-a asociat cu cei răi, că a suprimat libertatea, că a fugit din Capitol, cînd nicăieri nu putea trăi cu mai multă cinste și nu putea muri cu mai multă glorie. Ce s-a întîmplat? I se face o crimă dintr-un lucru pentru care a fi condamnat, nu numai că nu ni s-ar părea infam, dar mi s-ar părea împodobit de o glorie eternă. A îndrăznit să vrea ca republica să fie mîntuită și liberă și ca Roma să decidă cu privire la imperiul și puterile Romei. O, crimă vrednică de cruce și de vulturi (*O cruce vulturibusque dignum scelus*)! Un cetățean roman s-a plîns că patria sa care este de drept stăpîna lumii, este subjugată de oamenii cei

mai josnici. Aceasta este rezumatul crimei sale; pentru aceasta se cere supliciuul său". Atitudinea lui Petrarca în episodul Rienzi pune în lumină felul alianței ideologice a poetului cu Roma antică. Nu către Roma cezariană, ca Dante, ci către Roma republicană se îndreaptă apelul poetului, sub îndemnul aspirațiilor mai viu simțite acum, al aspirațiilor către libertate, împotriva tiraniei feudale.

Din adinca sa cufundare în cultura latină, Petrarca revine cu armele cu care va combate pe scolastici, pe astrologi, pe alchimiști, pe medicii ignoranți și infatuați, pe averoiști. Continuatorii direcției lui Averrhoes reprezentau o direcție naturalistă, întemeiată pe metodele observației, căreia trebuie să-i recunoaștem un rol însemnat la originile științei moderne. Priviți însă de un contemporan și în rezultatele uneori fanteziste ale cercetării lor, averoiștii puteau trezi obiecții. Petrarca le formulează în *De suis ipsius et multorum ignorantia*: „Știu multe despre animale, păsări și pești, câți peri are leul pe cap, cite pene are uliul în coadă, cu cite brațe îl prinde polipul pe naufragiat, cum se împerechează elefanții și cum gestațiunea lor durează doi ani, cât de cumiși și de puternici sînt, cum nu rămîn de loc prin inteligența lor în urma oamenilor și cum trăiesc două sau trei sute de ani, cum fenixul învie din focul aromatic în care se mistuie și cum ariciul poate opri o corabie, oricît de repede, dar cum își pierde orice putere îndată ce iese din apă; cum vînătorul prinde tigrul cu oglinda, cum balena înșeală pe navigatori prin spinarea ei, în ce chip ciudat se naște xifia (pește sabie) și așa mai departe. Toate acestea sînt în cea mai mare parte false, după cum se poate dovedi îndată ce le controlezi. Dar chiar dacă ar fi adevărate, n-ar fi de nici un folos vieții fericite". Ieșirea lui Petrarca împotriva averoiștilor este deci persiflantă și bagatelizatoare. Poetul avea acum nevoie de reclădirea idealului moral. El dorește o știință susținută de conștiință, așa cum nu o găsește nicăieri în jurul său.

În *Epistole familiare*, XVI, 14, pronunță rechizitoriul împotriva întregii științe a vremii, care în cea mai mare parte era încă știința scolastică: „Gramaticul respectă cu mare scrupul legile limbii dar e ușuratic față de legile Domnului. Poetul crede că îi e mai îngăduit să șchioapete pe căile vieții, decît în versurile sale. Istoricul se necăjește cu faptele regilor și ale popoarelor, dar n-ar putea da socoteală de scurta lui existență. Aritmeticul și geometrul știu să socotească și să măsoare totul, dar nu știu ce să facă cu sufletul lor. Muzicantul trăiește numai pentru cîntec, dar nu pentru armonia propriilor lui fapte. Astronomii calculează prin mersul stelelor soarta cetăților și imperiilor, dar nu știu ce se întîmplă cu ei în viața de toate zilele; observă eclipsele de soare și de lună, dar nu pe acele ale propriului lor suflet. Filozofii cercetează temeiul lucrurilor și nu știu cine a creat lumea; descriu virtuțile, dar nu le practică. Teologii s-au transformat în sofști; nu doresc să fie copii iubitori, ci cunoscători ai Domnului și chiar aceasta se mulțumesc numai să pară. Chiar și acei care fac din elocință studiul lor, se feresc să folosească vorbe inculte și comune, dar nu evită murdăria cea mai ticăloasă a vieții. O, dacă ai ști cît mă simt de atras și îndemnat, cît de puternic arde în mine dorința să învăț pe alții să vorbească, dezvoltînd aceste subiecte". Invectivele lui Petrarca se îndreaptă așadar împotriva tuturor artelor liberale (*artes liberales*), relevînd pretutindeni practica științei fără conștiință. Pe aceasta ar dori s-o ridice din nou din înjosirea în care i se părea că o vede prăvălită în jurul său. În acest scop, el crede că mijlocul cel mai bun este disertația morală, pe care o și creează ca gen literar prin numeroasele lui epistole și tratate latine. Disertația morală, cu mijloace retorice, va rămîne de aci înainte genul literar mai mult cultivat de umaniștii Renașterii.

Creînd disertația morală și retorică, Petrarca o asociază cu spiritul platonismului. Cunoștințele grecești ale poetului erau destul de elementare și încercările lui de a-și însuși limba greacă, prin învățămîntul unui Barlaam, nu dăduse rezultate apreciable. Petrarca adunase totuși șaisprezece manuscrise platonice, pe care le descifra cu greutate. Ideile lui Platon le cunoștea mai bine din scrierile lui Cicero și ale lui Augustin, care arătasă că dintre vechii filozofi, cel mai apropiat de noul spirit al creștinismului era Platon. Doctrina oficială a bisericii nu se clădise însă pe fundamentul platonice ci pe cel aristotelic. Scolastica era precumpănitor aristotelică. Acum, în pregătirea vremurilor noi, cînd scolastica trebuia dărîmată, autorității medievale a lui Aristotel i se va opune aceea a lui Platon sau a materialismului antic, a lui Epicur. Vom urmări ambele curente. Deocamdată relevăm ca un accent cu totul modern pentru acea vreme, prețuirea mai înaltă acordată de Petrarca lui Platon. În *Trionfo della fama* (III, 4 urm) poetul vede în șirul filozofilor pe Platon și Aristotel, dar pe cînd acestuia îi recunoaște un spirit înalt, în Platon afirmă înrudirea cu cerul:

*e vidi Plato,  
Che'n quella schiera andò piu presso al segno  
al qual aggiunge a chi dal cielo è dato;  
Aristotele poi, pien d'alto ingegno*

Aceeași prețuire a lui Platon întîmpinăm în tratatul petrarchian *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia* (*Despre ignoranța proprie și a multor altora*), unde Platon este numit „principiul oricărei filozofii“, o judecată confirmată prin variate mărturii ale antichității, printre care și a lui Virgil, care „l-a urmat fără a-l numi“. Din spiritul platonice își hrănește Petrarca idealismul său moral, devenit exemplar pentru toți umaniștii Renașterii.

Contactul atît de fecund al lui Petrarca cu antichitatea a contribuit să fixeze toate aceste atitudini ale poetului, a căror grupare alcătuiește formula însăși a umanismului: patriotismul, iubirea libertății, idealism moral de origine platonice, slujit prin mijloacele retoricii ciceroniene.

### 3. UMANIȘTII

În generațiile următoare lui Petrarca, sînt numeroși umaniști care strîng manuscrisele latinești. Un Colluccio Salutati, un Niccolò Niccoli, un Gerardi Landini, un Francesco Barbara, un Nicolaus din Trento etc. sînt numai cîteva din numele strîngătorilor de manuscrise în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în prima jumătate a secolului următor. Personalitatea cea mai întrepidă din această primă serie de umaniști este, fără îndoială, aceea a lui Poggio, a cărui cercetare în numeroasele lui călătorii a fost mereu încununată de succes; la mănăstirea St. Gallen, în Elveția, descoperă un manuscris întreg al lucrării *Institutio oratoria* a lui Quintilian, un alt manuscris incomplet al *Argonautice* lui Valerius Flaccus, *Silvele* lui Statius, *Comentarul* lui Asconius Pedianus la cinci din discursurile lui Cicero; La Cluny, în Franța, află noi scrieri ale lui Cicero; la Colonia găsește romanul lui Petronius, la mănăstirea din Monte-Cassino manuscrisul operei lui Frontinus despre apeductele Romei. Descoperirile de manuscrise latinești se înmulțiseră în asemenea măsură în prima jumătate a secolului al XV-lea, încît G. Voigt, care a consacrat o cercetare foarte amănunțită acestei mișcări, a putut ajunge la concluzia că, în jurul anului 1430,

cunoștința literaturii latine ajunsese la un stadiu pe care, în liniile lui mari, viitorul nu l-a mai depășit.

Mărea noutate pe care o aduce cu sine umanismul secolului al XV-lea este extinderea studiilor grecești. Aceste studii rămăseseră destul de sumare în secolul anterior. Am văzut, în această privință, eforturile mai degrabă infructuoase ale lui Petrarca. Nici încercările lui Boccaccio, a cărui erudiție latină manifestată în opere precum *De claris mulieribus*, *De casibus virorum illustrium*, *De genealogiis deorum gentilium*, *De montibus, silvis, fontibus, paludibus* etc. era destul de întinsă, nu dăduse importante rezultate în direcția greacă, cu toată stăruința care, după părerea biografilor, îl dusese până la descifrarea poemelor homerice. Dincolo de pragul secolului al XV-lea studiile grecești dobîndesc însă amploare. O părere datînd din secolul al XVII-lea și al cărui izvor stă în renumitul *Dictionnaire critique et historique* al lui Pierre Bayle, susținea că umanismul grec în Italia este un fenomen ulterior căderii Constantinopolului (1453) și emigrației erudiților greci. Istoria literară a avut de mai multe ori prilejul să corecteze această părere. Umanismul grec este el însuși una din formele alianței ideologice pe care burghezia italiană, doritoare să se elibereze de jugul feudal, o caută în cultura antichității, în cunoașterea ei cît mai completă. Primii colecționari de manuscrise grecești apar deci îndată ce noua cultură dobîndește o mai limpede conștiință de sine, înainte de 1453. Un savant grec, Emanuel Chrisolara, venise la Veneția în 1394, ca trimis al împăratului Manuel II Paleolog. Cînd se înapoiază la Constantinopol, îl însoțește un italian, Giacomo Angeli, care, după îndemnul lui Colluccio Salutati, își propune să strîngă și să aducă în Italia manuscrise grecești. Mai tîrziu i se alătură, tot în suita lui Chrisolara, Guarino Veronese. Giovanni Aurispa întreprinde, cu aceleași scopuri, două călătorii în Orient, în 1405—1413 și 1412—1423. Filelfo petrece la Bizanț răstimpul dintre 1405—1413 și 1421—1423. Prin toți acești învățați care se adîncesc în studiile grecești și aduc cu ei numeroase manuscrise, cunoștința literaturii, a istoriei, a filozofiei grecești face mari progrese în Italia.

Firește, curentul se intensifică prin călătoriile grecilor în Italia; dar nici acesta n-au așteptat căderea Constantinopolului pentru a începe să se desfășoare. Astfel, Giorgio da Trabisona, un armean grecizat, apare în Italia din 1420 și traduce din Platon, Aristotel, Demostene. G. Argyropulos devine profesor al Studio-ului din Florența încă din 1441. Dar mai cu seamă convocarea în 1439 a Conciliului din Florența, cu scopul de a obține unirea bisericilor creștine — un act politic în care Bizanțul amenințat de turci își pune mari nădejdi — produce un aflus important al erudiției grecești în Italia. La Conciliul din Florența apare mai întîi, în suita împăratului Ioan VII Paleolog, Gemistos Plethon, octogenar impunător, consilier al împăratului, guvernator al Peloponezului. Plethon era adversar al lui Aristotel și neoplatonician. Predica o nouă religie, care restabilea păgînismul filozofic, pe linia idealismului platonice. Străduințele lui sînt susținute de mitropolitul Bessarion, devenit mai tîrziu cardinal roman, filozof platonician la rîndul lui. Curentul platonice, propagat de acești doi învățați, se extinde și va lua forme oarecum organizate, în a doua jumătate a secolului, în Academia platonice din Florența, cerc literar și filozofic patronat de Mediciși.

O jumătate de veac de propagare a literaturii și filozofiei grecești dăduse rezultate printre tinerii învățați italieni. A doua jumătate a secolului al XV-lea se caracterizează deci prin trecerea studiilor grecești și filozofice sub conducerea învățaților italieni. Printre aceștia trebuie amintit în primul rînd Marsilio Ficino, elev al lui



Argyropulos, traducător al *Legilor* lui Platon, al *Theogoniei* lui Hesiod, al *Immuriilor* atribuite lui Orfeu și Homer etc. Cunosător nu numai al lui Platon, dar și al neplatonicienilor, în frunte cu Plotin, pe care îl comentează, Ficino este autorul, printre altele, al operelor *De christiana religione* și *Theologia platonica*. Prin Marsilio Ficino se introduce în sfera de idei a umaniștilor tendința de a concilia creștinismul cu filozofia antică, mai ales cu platonismul. Ideea fundamentală a lui Ficino era aceea de a dovedi înrudirea esențială dintre creștinism și filozofia celor vechi, mai cu seamă platonismul. Filozofia celor vechi n-ar fi decît forma savantă a religiei: *Tota philosophia nihil est aliud quam docta religio*. Metoda sincrētismului, atît de des aplicată în filozofia alexandrină, adică aceea de a surprinde armoniile, analogiile, identitățile dintre doctrine, metodă menită să sprijine adevărul creștin prin mărturiile devenite atît de prestigioase ale antichității, va fi adeseori folosită de umaniști. Va fi folosită, între alții, de Pico della Mirandola, uimitorul tînăr a cărui cercetare se întinse nu numai asupra domeniului grec dar și asupra celui oriental, ebraic, caldean și arab. În încercarea sincrētică de a concilia doctrinele, Aristotel își putea afla din nou locul său. Antiaristotelismul lui Plethon era radical. Pico della Mirandola vede posibilitatea concilierii dintre Aristotel și Platon, În *Concordia Platonis et Aristotelis*, el afirmă principiul că nu există problemă naturală sau divină în care cei doi filozofi să nu coincidă în esență, oricare ar fi deosebirea lor în termeni. *Nullum est quæsitum in quo Aristoteles et Plato sensu et re non conveniant quamvis verbis dissentire videantur*. Ori de cîte ori filozofii vechi coincid, ei coincid și cu doctrinele creștine. Revelația creștină s-a produs, după Pico della Mirandola, o dată cu Orfeu, Pythagora, Parmenide și Platon. Sincrētismul lui Ficino și Pico este unul din exemplele cele mai ilustrative ale felului de a întrebuiința antichitatea în sensul unor îndrumări moderne.

Nu este scopul acestor pagini de a expune dezvoltarea gîndirii umaniste, ci numai acela de a extrage din numeroasele documente, de atîtea ori grupate de istoricii literaturii și ai filozofiei, pe acelea care pun în lumină alianțele ideologice contractate de umaniști cu antichitatea și foloasele scoase de ei din cunoașterea culturii antice, în direcția progreselor moderne ale gîndirii. În această ordine de idei vreau să pun în lumină, pe scurt, trei momente fundamentale din istoria umanismului italian.

#### a) SPIRITUL CRITIC

Îndeletnicirea stringerii de manuscrise s-a completat curînd cu operația emendării lor. Metoda diplomatică a reproducerii textelor *tale quale* nu era suficientă. Manuscrisele suferiseră mari degradări în cursul veacurilor, erau pline de glose marginale și interpolații; pe alocuri, erorile de transcriere erau evidente. Plaut ajunge la cunoștința umaniștilor în manuscrise care nu conțin numele personajelor, fără aliniate, cu dialoguri netăiate. Se impunea, deci, o metodă de restabilire a textelor autentice și, astfel, Aurispa emendează pe Tibul, Poggio pe Cicero, Guarino pe Plinius-cel tînăr, Perotti pe Martial, Bruni, Fazzio și Valla pe Titus-Livius etc. Filologii de mai tirziu au judecat adeseori emandările umaniștilor drept arbitrar și fanteziste. Totuși, în îndeletnicirea criticii de texte, a apărut prima formă a spiritului critic modern, necunoscut evului mediu. De unde în veacurile acestei epoci istorice autoritatea textelor sacre sau profane, în forma în care putuseră ajunge la cunoștința contemporanilor, nu era supusă nici unei contestații, acum, o dată

cu lucrările filologice ale umanistilor secolului al XV-lea, se introduce atitudinea rezervată și prudentă față de orice mărturie scrisă a trecutului, comparația izvoarelor între ele, deprinderea de a deosebi adevărul de fals. Se formează starea de spirit a unei îndoieli metodice, neîntemeiată pe vreo autoritate, în același timp curajoasă și prudentă, punând adevărul mai presus de orice: spiritul critic modern, temelia întregii dezvoltări a științei în epoca următoare. Unul din oamenii care au întrupat mai complet noul spirit critic a fost umanistul Lorenzo Valla, căruia un rival, Bartolomeu Tazzi, îi arunca într-o zi această apostrofă: „Nu respecti nici persoanele, nici locurile, nici timpurile... Nu recunoști nici autoritatea celor vii și nici a celor morți“.

Numele lui Lorenzo Valla va mai reveni, în aceste pagini, într-o altă legătură de idei. Deocamdată îl reținem, pentru a ilustra prin unele din acțiunile lui publice și literare, spiritul critic al Renașterii și umanismului. Biografia lui Valla au descris uneori luptele lui: de pildă, aceea dusă prin scrieri polemice împotriva juristului din Pavia, Bartolo, pe care contemporanii îl numeau uneori: „lumină, stea și oglindă a jurisprudenței, coloană a adevărului, oracol al lui Apollon“. Bartolo era, printre altele, autorul unui tratat care purta titlul: *Despre controversa juridică dintre Fecioara Maria și Satana, condusă de domnul nostru Isus Cristos*. Valla arată, în două epistole adresate unor juriști ai vremii, ignoranța și impostura profesorului din Pavia. După o veche legendă, stăpînirile teritoriale ale papilor s-ar fi întemeiat pe faptul că împăratul Constantin ar fi dăruit papei Silvestru, după ce acesta îl vindecase de lepră, teritoriile Romei, ale Neapolului și Siciliei, ale întregii Italii, ale Galiei, Spaniei și, în general, ale întregului Occident. O aluzie la această legendă se mai găsește în Dante (*Infernul*, XXVII, 94 urm), pusă în gura lui Guido da Montefeltre care îl acuză pe papa Bonifaciu VIII:

*Ma come Constantin chiese Silvestro  
Dentro Siratti, a guarir della lebbre  
Così mi chiese questi per maestro  
A guarir della sua superba febbre.*

(Ci, cum chemă Cezarul pe Silvestru  
Dela Saract de lepră ca să-l spele  
Așa el m-a chemat ca pe-un maestru,  
Să-l scap de-ale trufiei friguri rele).

Temelia acestei legende era o pretinsă apostilă pe un exemplar din *Decretele* lui Constantin, probabil o interpolație făcută cu trei sau patru secole după Silvestru. De altfel, cronică pontificatului lui Silvestru, *Gesta Silvestri*, nu conținea nimic în legătură cu pretinsa donație a lui Constantin. În *De donatione Constantini* (1440), Valla spulberă falsă legendă și denunță impostura. Nu mai puțin renumită a rămas polemica lui Valla cu predicatorul franciscan Antonio da Bitonto, cunoscut prigonitor al „ereticeilor“. Fra Antonio pretindea că cele douăsprezece articole ale așa-zisului „simbol al apostolilor“ erau opera celor doisprezece apostoli. Credința aceasta se sprijinea pe o veche legendă, a cărei netemeinicie fusese arătată încă din 1438 la Consiliul din Ferrara. Se afla, desigur, pentru a sprijini vechea legendă, un pasaj într-un decret al lui Gratian, pe care Antonio da Bitonto îl invocă în sprijinul afirmației sale. Valla găsește însă o variantă a vechiului manuscris al decretului și dă pasajului uitat o altă interpretare. Polemica cu predicatorul franciscan îl duce la un moment dat pe Valla în fața inchișitorului, dar convingerea uma-

nistului, formată prin critica textelor, rămîne tare. Aceași fermitate o arată Valla atunci cînd dovedește lipsa de autenticitate a unei preținse scrisori a lui Abgar din Eddessa către Isus și a răspunsului acestuia. Valla este, în fine, fondatorul criticii biblice. Comparînd textul *Vulgatei*, versiunea oficială a textelor sacre în biserica romană, cu originalul grec al *Noului Testament*, umanistul italian pune în lumină diferitele abateri ale traducerii latine de la înțelesul originalului grec. Pe drumurile deschise de Valla se va dezvolta exegeza modernă. Întrupare a spiritului critic umanistic, Valla fixează figura învățatului întrepid, puternic prin convingerile lui, formate în disciplina filologică, așa cum o vor reprezenta în veacurile viitoare un Erasmus, un Pierre Bayle, un Voltaire.

### b) NOUL CONCEPT AL OMULUI

Ideea despre om, pe care și-o formează Renașterea, este nouă în raport cu evul mediu, dar ea reia și dezvoltă trăsăturile afirmate de antropologia antichității. Evul mediu a fost dominat de conceptul creștin al omului, definit de apostolul Pavel (*Corintieni*, I, 3, 16): „Nu știți că sînteți templul Domnului și că spiritul lui Dumnezeu locuiește în voi?”. Renașterea înțelege omul ca pe o ființă a naturii, așa cum rezultase din mitul antic al lui Prometeu sau cum arătase Pliniu. Preocuparea cugețărilor Renașterii este să fixeze locul omului în natură, printre celelalte specii animale, dar, în același timp, de a stabili, în raport și contrast cu animalele, excelența și demnitatea lui.

Renașterea descoperă din nou demnitatea omului. Cîteva tratate ale Renașterii poartă în titlu această expresie sau ceva asemănător cu ea. În 1486, un tînr genial, în a cărui frumusețe contemporanilor li se părea a recunoaște noblețea unei descendențe divine, Pico della Mirandola, își scrie disertația sa *De hominis dignitate*, pe care dorea s-o pronunțe la Roma cu prilejul susținerii celebrilor sale teze. Printre motivele antropologice cunoscute mai de mult, apar unele idei noi, destinate unei lungi perpetuări. Omul, spune Pico, nu este legat nici de un loc, nici de o formă anumită, desigur pentru a-și da singur forma pe care ar dori-o, obținînd astfel favoarea de a se putea ridica deasupra tuturor creaturilor, dar și riscul de a coborî sub nivelul oricăreia din ele. Dumnezeu vorbește lui Adam: „Nu ți-am dat, o Adame, nici așezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, pentru ca să poți dobîndi și poseda locul, fața și bunurile pe care le-ai putea rîvni și pe care le-ai putea poseda după voința și propria ta socoteală. Natura celorlalte ființe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris și am ținut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu ești constrîns de nici o limită cu neputință de trecut, ci după propria ta voință liberă, pe care am încredințat-o mîinilor tale, poți să-ți prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu ușurință în jurul tău și pentru a putea înțelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poți deveni, cu deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai. Ai putea degenera în ființe inferioare și brute, sau poți să te înalți în lumea superioară a celor divine, după singura hotărîre a spiritului tău“. Pentru a întrebuița o expresie folosită uneori în filozofie, Pico della Mirandola afirmă existența unei zone de indeterminare care se întinde în jurul ființei omului. Înălțările și căderile omului — spunea el — sînt rezultatul indeterminării sale, al împrejurării că, printre creaturi, el este singura care nu este legată de fatalitățile unei forme

unice și fixe. Libertatea omului este pricina măreției și mizeriei sale. Omul este creatorul destinului său. Iată un sunet nou în simfonie. Antichitatea nu l-a cunoscut. Pentru antichitate, omul este un element determinat al Cosmosului, deținând un loc necesar armoniei acestuia, pe care omul nu putea avea altă menire mai înaltă decât a o realiza în sine. Omul putea reflecta armonia universului, dar n-o putea spori, el nu putea adăuga nimic realității. Credința în valoarea creatoare a destinului omenesc este semnul unei transformări profunde în concepția despre sine a omului modern. Marsilio Ficino, unul din întemeietorii Academiei platonice din Florența, susține în *Theologia platonica* (XIII, 3) că în timp ce imutabilitatea este legea fatală a naturii inferioare, schimbarea și progresul sînt consecința libertății umane. Oamenii să nu fie deci sclavii, ci emulii naturii, *non servi simus naturae sed aemuli*. Puterea creatoare a libertății umane este deopotrivă cu a naturii. Omul îmbogățește neconținut cuprinsul realității. Alteori el reia operele naturii, le corectează și le perfecționează: *naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat*. În romanul alegoric al lui Giordano Bruno *Spaccio della bestia trionfante*, 1548, facultatea omului de a spori conținutul realității este afirmată încă o dată: „Zeii au dat omului intelectul și mințile și l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i, deasupra celorlalte animale, facultatea care consistă în a lucra nu numai după natură și obișnuință, dar și în afară de acestea, formînd sau putînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte orînduiri cu spiritul său, cu acea libertate fără de care n-ar avea zisa asemănare și nu și-ar păstra situația de zeu al pămîntului”.<sup>1</sup>

Toate motivele antropologiei antice și ale Renașterii revin, către sfîrșitul acestei epoci, la Tommaso Campanella *Del senso delle cose* (II, 25). Debilitatea naturală a omului este deplînsă cu accente care amintesc pe Platon și Pliniu.<sup>2</sup>: „Omul se naște gol, neînmarmat, cu puține îndemînări, plîpînd, fără să știe să se hrănească, nici

<sup>1</sup> Compară motivul libertății creatoare, prin care omul continuă și perfecționează lucrarea divină la G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, 1452, publicată abia în 1532.

<sup>2</sup> Compară în Plinius, *Historia naturalis* (VII, 1): „Este drept a începe studiul nostru prin om, pentru care natura pare a fi propus tot restul. Unor daruri atît de mari ea i-a opus însă compensații foarte crude, încît ne putem îndoi dacă natura a fost pentru om o mamă bună sau nemiloasă mamă vitrigă. Mai întîi, omul este singurul animal care se îmbracă pe seama celorlalte. Celorlalte animale, li s-au dat ca vestimente felurite acoperăminte, scoici, piei, țepi, coarne, peri, puf, pene, lînă, plăci. Chiar trunchiul copacilor a fost pîzit de frig și de căldură uneori printr-o îndoită coajă. Omul este singurul pe care natura îl azvîrle în ziua nașterii sale gol, pe pămîntul gol, lăsîndu-l îndată pradă gemenelor și plînetelor. Nici un alt animal nu este condamnat la lacrimi din prima zi a vieții sale. Cît despre ris, pe Hercule! însuși risul cel mai precoce și mai nativ nu este acordat nici unui copil înainte de a patruzecia zi a vieții sale. După ce a luat cunoștință de lumină, legături de care sînt scutite chiar animalele născute în sclavie îi cuprind membrele și le înfășoară strîns. Fericită naștere! Iată-l întins, cu mințile și picioarele legate, plîngînd, pe acela care trebuie să comande tuturor ființelor. Iată-l începîndu-și viața prin chinuri, fără a fi făcut altă greșală decât aceea de a fi venit pe lume! Ce nebulie, după astfel de începuturi de a-ți acorda drepturi la orgoliu! La primele manifestări ale puterii proprii, o dată cu primele binefaceri ale timpului care se scurge, omul devine asemănător cu un patruped. Cît timp îi va mai trebui pentru a dobindi mersul unui om, pentru a ajunge să glăsuiască, să sfarme alimentele cu gura, cît timp mai trebuie să treacă pînă să-i dispară zvîcnurile din moalele capului, semnul celei mai mari slăbiciuni printre toate speciile animale? Adăugați bolile și toate acele remedii pe care noi flagele le fac adeseori inutile. Animalele sînt conduse de instinctele lor; unele dispun de o fugă rapidă, de un zbor năvalnic, altele știu să înoate; numai omul nu știe nimic fără a fi învățat nici să vorbească, el nu știe decât să plîngă. Din această pricină, mai mulți au socotit că ar fi fost mai bine pentru om să nu se nască sau să dispară cît mai curînd”. Întunecatul și sarcasticul tablou prezintă în om o ființă debilă, nenorocită și artificială, făcută totuși să stăpînească întreaga natură, care stă la dispoziția lui.

să se ajute, în timp ce celelalte animale îmbrăcate cu solzi, cu pene, cu piele, înarmate cu dinți, cu coarne, cu țepi, cu unghii, cu gheare, cu cioc, știu îndată să umble, să mănânce și să se ajute". Urmează motivul, de asemenea antic, al omului ca rege al creației: „În puțină vreme, omul învinge toate animalele și se îmbracă cu pielea lor, le folosește puterea ca pe a sa, se îmbracă cu aur, cu argint și cu fier, înoată în mare, zboară prin aer ca Daedal, aleargă pe pământ cu picioarele sale și ale animalelor, umblă pe apă învingând undele mîndre și vînturile dușmănoase, ca un domn al mării; stăpînește toate metalele spre folosul său și le înmlădiează. Abate copacii, face din ei nave, case, aprinde cu ei focul, le mănîncă fructele, se servește de frunzele și de florile lor pentru a se desfăta și pentru a se lecu; întrebuințează pietrele, munții, pădurile, după gustul său; și pare a fi stăpînul lumii întregi, nu numai al animalelor. Ce animal puternic și înțelept ar fi putut face ce a izbutit omul, neînarmat, gol, slab și timid, sau numai o mică parte din ce a făcut el?" Explicația puterii și dominației omului stă în aceea că, pe cînd celelalte animale dispun de o singură îndemînare, omul dispune de toate îndemînările și că, învățîndu-le de la ele, poate să le dezvolte și să le îmbunătățească. Varietatea activităților omului și caracterul său ameliorabil alcătuiesc îndoita rațiune a regalității umane: „Îmi veți spune — scrie Campanella — că albinele își fac state, ca și omul, că elefanții au religie; că păianjenii țes o pînză mai subțire decît o poate țese omul; că alte animale își construiesc cuiburi și că altele se pricep să poarte războiul cu iscusință. Eu însă vă voi răspunde că tot ce fac animalele poate face și omul și încă mai bine; că el instituie state, face legi și cetăți, temple, religii; tămăduiește mai bine decît cîinii ibici și decît hipopotamul și că în timp ce oricare animal este bun pentru un singur lucru, el este bun pentru o mie. Mai mult, lațurile cu care prinde păsările sînt deopotrivă cu ale păianjenului, locuințele sale sînt ca ale albinei, se războiește ca peștii și cocorii; primește exemplul tuturor și le îmbunătățește toate artele și îndemînările. Învinge forța elephantului care poartă pe spatele său un turn plin cu oameni, îl domină și-l comandă. Focul este apoi marea descoperire a omului. Nici un animal, chiar cînd are mîini, ca ursul și maimuța, nu știe să întrebuințeze focul, nici să-l stingă, nici să-l primească din soare sau să-l smulgă din pietre, să-l întărească, să înmlădieze cu el metalele, să coacă bucatele și să producă sunete și lumini". Dar printre toate minunile îndemînărilor și descoperirilor omenești, este una care a izbit mai puternic cugetarea Renașterii și a contribuit mai mult să dezvolte conceptul său despre om. Aceasta este știința astronomică, îmbogățită mult în aceeași vreme. Cu mai bine de un secol și jumătate în urmă, Manetti lăudase geniul astrologic al omului, referindu-se desigur la cuceririle lui în antichitate: „Astrologii, considerînd cu mare atenție mișcările și întoarcerile stelelor, locul și orbitele zodiilor și planetelor au ajuns la o asemenea cunoaștere a lor, încît pot prezice cu mult timp înainte eclipsele și defecțiunile soarelui și ale lunii, după cum pot cunoaște din vreme cum vor fi recoltele de grîu și de ulei, îmbelșugarea vinului și sărăcia". Campanella trăise însă puternica emoție astronomică a descoperirilor mai noi. În 1543 apăruse opera lui Copernic *De revolutionibus orbium coelestium* și secolul vibrase în întregime de revelațiile ei. Marile nume ale epocii sînt acelea ale lui Kepler, Tycho Brache, Galilei, care înalță geniul calculației și puterea inteligenței omenești pînă la măsura universului. Campanella culege aceste ecouri și îmbogățește cu ele icoana omului: „Astronomia ne arată pe omul ceresc, ca unul care privește în sus și măsoară mărimea stelelor, numără mișcările lor și pe cele ce nu le vede le închipuie, cu epicleurile și excentricele lor; și socotelile lui sînt atît de

juste, încît omul pare nu numai un cunoscător, dar oarecum un meșteșugar al cerului. Și, în marea felurime a opiniilor sale asupra modelului și principiilor lucrurilor, se arată deopotrivă divinitatea sa, care pe atîtea căi se îndreaptă către cunoștința Creatorului. Și, ceea ce este încă de mirare, știe cînd se produc eclipsele și le poate prevesti cu o mie de secole mai înainte, ca și conjugările și înfățișările tuturor stelelor, natura și numele lor, cometele, semnele și influențele, acelea ce se produc pe pămînt, în apă, în aer; vremea solstițiilor și a echinoxurilor, apogeile și excentritățile, pe care le precizează cu exactitatea unui fir de păr; și cînd Dumnezeu schimbă ceva în cer, omul bagă de seamă și notează anomalia și iregularitatea; neostenit ridică table noi și indice de lucruri foarte îndepărtate, și cunoaște prin rațiune nu numai moartea și viața omului dar a tuturor animalelor, a statelor și domniilor, ba chiar a lumii întregi, care urmează să piară prin foc". În portretul omului, așa cum îl zugrăvește Campanella, se îmbină reprezentarea lui *homo faber* cu aceea a lui *homo sapiens*, iar acesta din urmă crește prin tot ce-i aduc descoperirile minunate ale științei noi (pe care n-o distinge de altfel cu totul de vechea astrologie).

### c) RELUAREA TRADIȚIILOR MATERIALISTE ALE ANTICHITĂȚII

S-ar putea deosebi două direcții ale cugetării Renașterii: una din ele este retoricofilozofică, cealaltă este științifică. Îi datorim celei dintîi creațiunea spiritului critic modern, ca și noul concept al omului. Datorim celei de-a doua din aceste direcții așezarea bazelor științei moderne. Această din urmă orientare a cugetării Renașterii dezvoltă elementele materialismului antic, primește moștenirea lui Epicur și a lui Lucrețiu.

Se înțelege că, în secolele evului mediu, renumele lui Epicur n-a putut fi dintre cele mai bune. Dante îl înfilnește pe marele filozof materialist antic în cercul în care se chinuiesc ereticii (*Infernul*, c. X). Iată povestirea întâlnirii poetului florentin, identificat întru totul cu idealurile spirituale ale evului mediu, cu Epicur și discipolii lui, tăgăduitori deopotrivă ai nemuririi sufletului:

„Urmam acum îngusteii cărării  
Ce e-ntre zid și focul făr-de fire,  
Maestrul meu și eu, în urma lui.

— O, -nalte geniu ce mă porți cu tine  
Prin căile impii cum ție-ți place,  
Vorbește — am zis — și-alină doru-n mine.

Putem vedea pe-acel popor ce zace  
Aci-n sicrie? căci păzite nu-s  
Și toate-și au deschise-a lor capace?

— Inchide-se-vor toate — el mi-a spus —  
Din Iosafat cînd s-or întoarce iară  
Tot însu-n trupul ce-l avuse sus.

De-această parte-un cimitir separă  
Pe toți, cu Epicur și-ai săi ciraci,  
Cari sufletul prin trup îl fac să piară.

Iar altor întrebări ce mi le faci  
 Răspuns avea-vei chiar aci-n genune  
 Ca și dorinții acelei ce mi-o taci".

Epicur, tăgăduitorul sufletului nemuritor, suportă deci pedeapsa zacerii într-un sicriu deschis, pînă la judecata din urmă. Printre discipolii săi, Dante recunoaște pe Farinata degli Uberti, conducătorul florentin al ghibelinilor, care trecea drept ateu pentru că combătuse pe adepții papei, pe guelfi, apoi pe Cavalcanti dei Cavalcanti, tatăl poetului Guido Cavalcanti, un alt guelf; în fine, pe împăratul Frederic II, stăpînitorul Siciliei, acel care primise la curtea sa pe trubadurii provenșali, refugiați în timpul expediției contra albigensilor și care încurajase știința materialistă averoistică, propagată de medicii și filozofii arabi și evrei. Frederic II trecea drept incarnarea spiritului materialist și ateu și numele lui era pronunțat cu cutremurare, ca de altfel al tuturor acelor care, într-un fel oarecare, se manifestaseră ca ateii și materialişti. Condamnarea veșnică la care-i măneste Dante este unul din documentele cele mai expresive ale vremii, ale acelei vremi în care spiritualismul creștin era încă tendința dominantă.

Punctul acesta de vedere începe să se schimbe chiar în generația următoare lui Dante, iar numele lui Epicur nu mai este pronunțat cu aceeași oroare. Interesante sînt, în această privință, considerațiile lui Boccaccio în *Comentariul asupra lui Dante*, în care autorul, deși pare a continua să regrete materialismul și hedonismul lui Epicur, încearcă cel puțin să salveze moralitatea marelui filozof: „Epicur, scrie Boccaccio, a fost un foarte celebru filozof și un om foarte moral și venerabil din timpul lui Filip, regele Macedoniei și tatăl lui Alexandru. Este drept că Epicur avea uneori opinii perverse și detestabile, deoarece el nega eternitatea sufletului, care ar muri împreună cu corpul, așa cum fac sufletele animalelor brute. Mai credea că suprema fericire stă în plăcerile carnale, acelea care satisfac poftele simțurilor, după cum ochiului îi place să vadă, urechii să audă, mîinilor să atingă și limbii să guste. Mulți sînt de părere că acest filozof a fost un om plin de lăcomie, dar această părere nu este de loc adevărată, căci nimeni n-a fost mai cumpătat decît el”.

Împotrivirea față de Epicur și doctrina lui descrește în generația următoare, a umaniștilor. Materialismul și hedonismul de inspirație epicureică găsesc tot mai mulți adepți. Printre aceștia, Lorenzo Valla dă monumentul cel mai de seamă al noului curent. În dialogul *De voluptate ac vero bono* (1429), Valla face să converseze mai multe notabilități ale vremii sale, umaniști și poeți. Unul din aceștia este Leonardo Bruni, vestit secretar apostolic, jurist și istoric al Romei și al Florenței, biograf al lui Dante și Petrarca, traducător al mai multor autori greci. Celălalt convorbitor este Antonio Beccadelli, cunoscut și sub numele de Il Panormita (de la Palermo), curtean al regelui Alfons de Aragon al Neapolului, întemeietor al Academiei napolitane, istoric al regelui său și poet latin, depășind în această din urmă calitate marginile decenței, ca în poemul său *Hermaphroditus*, adeseori atacat din această pricină. Leonardo Bruni este, în dialogul lui Valla, reprezentantul moralei stoice. Virtutea, nu plăcerea, este scopul suprem al vieții, arată Bruni. Îi răspunde Panormita, pătruns de ideile epicureismului și vorbind desigur în numele lui Valla. Este adevărat că Panormita nu este de acord cu atomismul lui Epicur, în sensul că nu admite ipoteza formării lucrurilor materiale prin asocierea întîmplătoare a atomilor. Panormita admite providența divină; dar el o face să coincidă cu natura în întregul ei. Anticipînd una din maximele fundamentale ale lui Spinoza, Panormita

identifică conceptul divinității cu acel al naturii: *Idem est enim natura quod Deus, aut fere idem*. Tot ce face natura este sfânt sau vrednic de laudă: *Quod natura finxit atque formavit, id nisi sanctum laudabilem que esse non posse*. Binele moral este conformitatea cu natura, și supremul bine este rezultatul acestei conformități, adică plăcerea. Virtutea, proclamată de stoici ca supremul bine, nu este altceva decât un instrument al plăcerii. Astfel, printre diferitele aspecte ale virtuții, cumpătarea este renunțarea la o plăcere prezentă pentru a obține o plăcere viitoare superioară și pentru a o prelungi pe aceasta, dreptatea constă în a da fiecăruia ce i se cuvine pentru a asigura făptuitorului dreptății respectul și stima generală, prudența constă în a ocoli ceea ce ți-ar putea face rău și pentru a-ți păstra tihna plăcută etc.<sup>1</sup>

Ideile lui Valla, afirmate prin gura lui Panormita, sînt deci ideile lui Epicur, cunoscute de umanismul italian nu din izvorul original ci din scrierile lui Cicero. Un alt izvor pentru cunoașterea ideilor epicureice devine, în aceeași epocă, poemul lui Lucrețiu, *De rerum natura*. Poggio descoperise în 1417 un manuscris al poemului lui Lucrețiu, pe care îl copiază și-l trimite apoi lui Niccolo Niccoli, care îl copiază la rîndul său (*Codex Laurentianus*). Roadele cele mai importante ale noii inițieri epicureice, filtrate prin Lucrețiu, le întîmpinăm însă abia în secolul următor, în operele epocale ale lui Giordano Bruno, *De causa, principio et uno*, 1584, *Del infinito universo et mundi*. Există totuși deosebiri importante între ideile lui Epicur, Lucrețiu și acelea ale lui Bruno. Astfel, pe cînd Lucrețiu și maestrul lui afirmaseră că obiectele materiale se formează prin agregarea întîmplătoare și mecanică a atomilor, Giordano Bruno este de părere că infinita varietate a formelor se produce prin spontaneitatea materiei, care din acest punct de vedere se aseamănă cu „femeia care stă să nască și prin eforturile ei convulsive, împinge copilul în afară de sinul ei”. Modul de producere al obiectelor materiale nu este agregarea, așa cum ne învățase materialismul antic, ci separarea și dezvoltarea: vedere ingenioasă care anticipează pe aceea a evoluționismului modern. „Natura, scrie Bruno, nu-și produce operele pe cale de acumulare, ci prin separare și dezvoltare. Astfel ne-au învățat cei mai înțelepți dintre greci și Moise însuși, atunci cînd descriind nașterea lucrurilor, face astfel să vorbească pe ființa activă și universală. „Pămîntul să producă ființe vii, apa să producă ființe vii, adică materia să le producă”. Materia conține deci toate obiectele materiale, chiar și pe cele vii, pe care le dezvoltă din sine însăși separîndu-le din unitatea și confuzia lor primitivă. Întocmai ca Epicur și Lucrețiu, Giordano Bruno este un adept al ideii infinității universului. Această idee a fost una din acelea care au trezit mai multe opoziții în Renaștere. Petrarca o considera încă drept cea mai nebunească dintre ideile oamenilor, *il massimo della pazzia*. Cum ar putea fi universul infinit dacă Dumnezeu l-a creat și dacă se mărginește deci prin creatorul lui? Bruno afirmă totuși această idee și îi dă o expresie în lirica lui. Într-o strofă din *Gli heroici furori* evocă zborul cosmic al poetului prin infinitatea universului, așa cum o vor face mai tîrziu Milton (*Paradisul pierdut*), Hugo (*La fin de Satan*) și Eminescu (*Luceafărul*):

„Îmi întind aripile sigure în văzduh  
Și nu mă sperie ziduri de cristal sau sticlă  
Ci tai în zbor cerurile și mă avînt  
Și-n timp ce de pe zborul meu pe altele mă ridic  
Și prin etericul cîmp dincolo străbat,  
Ceea ce alții de departe văd, eu în urmă las.“

<sup>1</sup> Asupra numeroaselor ecouri epicuriene în umanism vezi G. Saitta, *La rivendicazione d'Epicuro nell'umanismo* în *Filosofia italiana in umanismo*, Venezia, 1920, p. 55 și urm.



Întreaga știință modernă a construit pe temeliiile așternute de materialismul Renașterii. Aceste temelii s-au consolidat prin însușirea materialismului antic, față de care spiritele cele mai înaintate ale vremii își păstrează dealtfel independența lor, ca atunci când Giordano Bruno afirmă spontaneitatea materiei și întrezărește evoluționismul modern, formînd conceptul separării (diferențierii) și al dezvoltării. Giordano Bruno a exprimat o dată poziția independenței lui față de izvoarele antice ale culturii sale. Într-altă scriere a sa, în dialogurile filozofice grupate sub titlul *La Cena delle Ceneri* (1584), după ce combate încă o dată conceptul aristotelician al naturii ca simplă posibilitate vidă, și după ce se ridică împotriva înțelegerii universului ca un nucleu central înconjurat de o periferie celestă, înțelegere care favoriza reprezentarea dualistă a opoziției dintre pămînt și cer și făcea imposibilă concepția, constitutivă pentru întreaga știință modernă, despre unitatea și infinitatea universului, Bruno ajunge să precizeze poziția sa față de antichitate. Este amintită maxima cuprinsă în *Cartea lui Iov* (XII, 12): *in antiquis est sapientia et in multo tempore prudentia*<sup>1</sup>. Un personaj, Teofilo, o comentează: „Dacă veți înțelege bine această vorbă veți vedea că... noi sîntem bătrîni și că avem o vîrstă mai înaintată decît predecesorii noștri“. Anticii sîntem noi! Știința noastră este mai întinsă și mai bogată decît a celor vechi. Se cuvine deci să ne păstrăm neafîrnarea față de izvoarele antice ale culturii noastre. O dată cu cîștigarea acestui punct de vedere, poziția primilor umaniști, adică a tuturor acelor învățați ai secolului al XV-lea și al XVI-lea, care nu fixau cercetării lor o țintă mai înaltă decît restaurarea culturii antice, acea poziție este de fapt depășită. Fr. Bacon, la începutul secolului al XVII-lea, și susținătorii modernilor în Franța, la sfîrșitul aceluiași veac, își vor aduce aminte de observația lui Bruno. Burghezia modernă, apărută în împrejurările specifice ale Renașterii, are nevoie de o înțelegere științifică a lumii, în care se îngroapă toate conceptele fundamentale ale feudalității, adică ale aristotelismului scolastic. Alianța ideologică cu antichitatea ajutase pe cugetători să-și formeze noua concepție despre lume. Dar, pe măsură ce această concepție se încheagă, se simte nevoia limitării influenței antice. Atașamentul umanistic față de antichitate începe atunci să diminueze. Giordano Bruno reprezintă acest moment. Cultura antică va fi totuși folosită și mai tîrziu, în alte momente și în raport cu alte nevoi.

<sup>1</sup> *Biblia* lui Șerban traduce: „În multă vreme este înțelepciunea, iar în multă viață este știința“.



# RENAȘTERE ȘI ANTICHITATE

Studiul influențelor literare externe nu ni se pare hotărâtor pentru explicarea operelor și momentelor literare. Acestea cresc din condiții istorice locale, care își găsesc temperamentele scriitoricești adecvate acestor condiții și se sprijină pe influențe de cultură selectate pentru scopurile urmărite de scriitori. Nu credem că se mai poate explica Renașterea prin simpla influență a culturii antice. Întocmai ca toate marile mișcări spirituale ale lumii, Renașterea a fost un curent de cultură care oferea soluții timpului său. Aceste soluții s-au constituit însă cu sprijinul antichității. Așa cum iluminismul și preromantismul francez și german au utilizat modele engleze, Renașterea a folosit precedentele antice. Dar aceste precedente au revenit într-o formă schimbată, prin însăși utilizarea lor într-o nouă structură. O palingenezic a antichității în Renaștere ni se pare un fapt cu totul contestabil, deși tocmai această ipoteză atât de improbabilă a fost pusă la baza conceptului de Renaștere. Istoria literară nu se poate dispensa de studiul influențelor, dar acestea trebuie înțelese de fiecare dată ca forțe active ale unui anumit moment istoric.

Ce înțelegem prin antichitate atunci când încercăm a explica geneza Renașterii? Se poate vorbi oare de o influență a antichității asupra Renașterii, a antichității ca o unitate mai mult sau mai puțin omogenă de la Homer până la migrațiunea popoarelor? Vechile generalizări ale filozofiei idealiste a istoriei sau acelea mai noi ale morfologiei culturilor puteau vorbi încă de un spirit general al antichității. Cercetarea istorico-literară nu poate da însă decât o întrebuițare foarte restrânsă acestor generalizări. Uneori, putem avea impresia că în trecerea de la evul mediu la veacurile Renașterii s-a produs altceva decât redescoperirea culturii antice. Această cunoștință nu s-a pierdut niciodată după prăbușirea imperiului roman de apus, deși numărul izvoarelor cunoscute în evul mediu a fost mult mai mic decât cel de care au dispus umanistii. Cunoștințele antice, transmise prin *trivium* și *quadrivium*, prin lucrările enciclopedice ale lui Cassiodor, Isidor din Sevilla sau ale lui Hraban Maurus, prin tematica sau materialul figurativ al poezilor, alcătuiau în evul mediu o pulbere, căreia îi lipsea liantul, elementul capabil să le grupeze. Caracteristica Renașterii stă nu numai în faptul de a fi extins cunoașterea Antichității, dar și de a fi reînviat ceva din spiritul antic. Cezarismul lui Dante, încoronarea lui Petrarca în Capitoliu, tribunatul lui Rienzi, sînt semnele unei legături mai directe și mai vii cu antichitatea, pentru care nu găsim nici o analogie în secolele anterioare. Cînd este vorba deci de a fixa începuturile Renașterii, ca o epocă nouă a culturii omenеști,

răspunsul căutat nu-l poate da decât identificarea acestei noi legături mai active cu antichitatea, pe care nu cred că o putem descoperi înainte de secolul al XIV-lea. Dacă luăm bine seama, chiar în împrejurări ca acelea amintite mai sus, nu avem de-a face cu spiritul general al antichității, ci cu forme și manifestări speciale ale lui. De altfel, în Renaștere, nici nu s-a pus vreodată problema construirii unei imagini globale a antichității, pentru că umaniștii aveau impresia că trăiesc în antichitate, chiar dacă în operele lor putem semna încă atâtea elemente medievale, ca la Petrarca, sau încercări de sincretism păgân-creștin ca la Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola. Problema construirii unei imagini globale a antichității s-a pus mult mai târziu și a fost de fapt o consecință a descoperirii umanismului, adică a dobândirii acelei priviri în perspectivă de care umaniștii nu puteau dispune. Dar imaginea antichității în operele lui Winckelmann, Lessing, Goethe sau Schiller reprezintă produsul unei generalizări care cu greutate poate subsuma întreaga realitate antică. Imaginea Greciei senine, a unei lumi scutite de contradicții, odihnind în plenitudinea sentimentului de unitate cu natura și cu sine însăși, corespunde, poate, numai lumii homerice, din care se omitea însă cu prea mare ușurință episodul lui Tersite. Goethe s-a numit el însuși un homerid. Era însă aceasta singura perspectivă în care putea fi privită lumea antică? Revoluționarii francezi se vor drapea în costumul civilismului roman. Romanticii vor redescoperi Grecia arhaică și cea prehomerică. Și, de la Winckelmann până la *Satirul* lui Victor Hugo și până la dionisianismul lui Nietzsche, se produce o transformare în imaginea Greciei, explicabilă mai întâi prin faptul că acești scriitori aleg câte un alt moment din evoluția milenară a lumii antice, pentru a o pune la baza conceptului și viziunii lor despre lume.

O influență literară este un proces care poate fi privit ca *transmisiune* sau ca *receptare*.

Istoria literară, așa cum s-a constituit în secolul al XIX-lea și s-a dezvoltat ca studiu al izvoarelor externe în comparatism, a urmărit mai mult transmisiunea decât receptarea. S-a urmărit adică acțiunea unei opere sau a unei personalități asupra alteia, dar cu mult mai puțin acțiunea de selectare a influențelor, deschiderea în fața lor, alianța ideologică căutată în ele. Este evident totuși că cezarismul lui Dante este o manifestare a ghibelinismului său, că preferința lui Petrarca pentru Scipio în *Trionfi* corespunde civilismului său republican, că platonismul lui Marsilio Ficino este o față a acelei lupte antiscolistice pe care o începuse Petrarca, că imaginea Greciei senine la Winckelmann, Goethe și Schiller corespunde oboselii pe care o resimte întregul secol al XVIII-lea față de multele contradicții aglomerate în societatea absolutistă contemporană, că imaginea Greciei orgiastice la Nietzsche este o altă față a antiintelectualismului burghez. În stadiul actual al cercetărilor noastre, devine necesar și posibil studiul influențelor antice în Renaștere, apoi în întreaga cultură modernă, din unghiul receptării lor, adică studierea acestor influențe ca evenimente ale lumii moderne, adînc întreșesute cu dezvoltarea ei, cu tendințele și curente de opinie care au străbătut-o.

După cum generația mai veche a dat, de pildă în lucrările unui Voigt, istoria transmisiunii culturii antice, se impune acum istoria receptării ei. Este o problemă pe care n-o poate rezolva decât filologia clasică și cu o înțelegere nouă a problemei influențelor literare. Simpla identificare de izvoare, alăturarea de texte, nu pot da toate rezultatele așteptate. Este necesară o înțelegere a influențelor în spiritul istoriei, ca o forță a prezentului.

# ÎNCEPUTURILE REALISMULUI ÎN ANTICHITATE

În istoria stilisticii, considerată ca disciplină lingvistică și literară, schimbarea cea mai de seamă s-a produs în momentul cînd stilistica a încetat a mai fi înțeleasă ca studiul procedeelor generale de expresie pentru a fi concepută ca cercetare a expresiei individuale. Trebuie adăugat îndată că noțiunii: „*expresie individuală*” i se poate atribui o sferă mai restrînsă sau mai întinsă, putînd însemna, după împrejurări, felul de a se exprima al unui vorbitor oarecare, al unui autor, al unei epoci întregi sau al unei școli literare. Ne putem întreba în ce moment s-a produs această schimbare fundamentală, prin care cercetările de stilistică au dobîndit o altă orientare decît aceea a stilisticii tradiționale în timp de secole sau chiar de milenii. Unele tratate mai noi ale specialității o atribuie influenței lui B. Croce. În realitate, citirea atentă a criticii literare din secolul al XIX-lea arată, fără nici o îndoială, că acei dintre criticii acestui secol care consacră o parte din interesul lor expresiei autorilor, o fac în legătură cu felul particular de a fi al acestora din urmă. Iată, de pildă, „portretul literar” consacrat de Sainte-Beuve lui Pierre Corneille în seria *Portraits littéraires*, I. Este vorba de momentul primei întîlniri a lui Corneille cu literatura spaniolă: „Geniu loial, plin de onoare și de moralitate, mergînd cu capul sus, trebuia să se îndrăgostească îndată și în chip profund de eroii cavalierești ai acestei națiuni brave. Căldura impetuoasă a inimii lui, sinceritatea lui de copil, devotamentul lui inviolabil în prietenie, resemnarea lui melancolică în iubire, religia datoriei, caracterul său în întregime manifestat în afară, grav în chip naiv și sentențios, frumos prin mîndria și pudoarea lui, totul îl înclina către genul spaniol; l-a îmbrățișat cu fervoare, l-a acomodat, fără să-și dea bine seama, cu gustul națiunii și secolului său, și își creă o originalitate unică în mijlocul tuturor imitațiilor banale care se făceau în jurul lui. De data aceasta nu mai avem de-a face nici cu dibuieli, nici cu o înaintare încet progresivă, ca în comediile lui precedente. Orb și rapid în instinctul lui atinge dintr-odată sublimul, gloriosul, pateticul, ca pe niște lucruri familiare, și le face vizibile într-un limbaj superb și simplu, înțeles de toată lumea și aparținîndu-i numai lui”. Într-o notă, adăugată acestui pasaj, Sainte-Beuve precizează: „Insist asupra stilului, fiindcă fondul *Cidului* este în întregime împrumutat din literatura spaniolă”. Iată deci depășit momentul în care, la finele secolului al XVIII-lea, Laharpe, în al său *Cours de littérature ancienne et moderne*, observă

la Malherbe *stil nobil, fraze frumoase, dar și unele prozaisme, armonie imitativă, număr, cadență* ș.a.m.d. În locul studiului procedeele generale de expresie, Sainte-Beuve, împreună cu întregul lui secol, caută să înțeleagă expresia scriitorilor din felul particular de a fi al acestora, și de aci, mai departe, găsește felul propriu al epocilor, așa cum l-au făurit evenimentele istorice și sociale.

Critica stilistică, în înțelesul modern al acestei expresii, ca și portretul literar și critica istorică și socială cresc, de fapt, din aceeași rădăcină și sînt produsele acelei eliberări ale gustului și înțelegerii literare determinate de prăbușirea clasicismului și a suportului social al acestuia, absolutismul regal, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în Franța. Nu este de loc de mirare că drepturile expresiei individuale și atenția pentru ele s-au putut produce cu mai multă intensitate tocmai acolo unde revoluția burgheză n-a putut reuși, pe teritoriul german, a cărui descentralizare explică relativa lipsă de prestigiu și influență a unei curți absolutiste, cu riguroasele ei codificări în toate domeniile vieții și ale culturii, și unde a putut înflori acel cult al „geniilor originale“, *Originalgenien*, transmis apoi întregii Europe. Dar, deși studiul stilului ca un ansamblu de procedee generale părea înmormîntat în secolul al XIX-lea, în unele cercuri literare, chiar către sfîrșitul veacului precedent, învățămîntul umanistic l-a transmis pînă tîrziu. Avem în această privință un document de mare interes, provenit din pana lui I. L. Caragiale, care, trecut printr-un învățămînt școlar destul de scurt, avea totuși în ce privește arta scriitoricească cunoștințe atît de complete și o atitudine atît de modernă, încît ar fi meritat cu prisosință titlul de doctor al facultății noastre. Evocînd o amintire din timpul școlarității lui, Caragiale scrie în *Cîteva părieri* (1896), caracterizînd în același timp, înțelegerea veche și modernă a stilului: „A! sfîntă retorică! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima fiță de la care am supt laptele științei literare. Minunată carte! Și ce bucurie mi-a făcut să aflu că principiile și metoda bătrînului meu curs francez, în a nu mai știu a cîta ediție, și, de astă dată, în limba noastră maternă, hrănește și astăzi, tot așa de bine ca pe vremuri, inteligențele tinerelor generațiuni de la noi, care-și închină viața lor frumoaselor litere. Din acest curs bătrîn, dar totdeauna verde, al cărui imperiu nu i-l poate uzurpa nici o inovație, am învățat și învățăm nenumăratele feluri de stiluri — stilul ... clar, concis, pompos, ușor, măreț, simplu, sublim, patetic, larg, ornamental, chiar înflorit și alte multe. Tot dintr-însul am învățat ce sînt figurile sau tropii, cum se cheamă luarea totului drept parte și a părții drept totul, a omului drept locu-i, a locului drept omul șcl., în fine toate subtilele deosebiri formale între sutele și miile de feluri de a se exprima ale omului. Toate stilurile le puteam învăța din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur, dar poate că de acesta nu simt încă nevoie tinerele noastre generațiuni de literați. Era o excelentă școală de croitorie cursul meu cu devisa clasică *le style c'est l'homme*, unde am învățat să croiesc fel de fel de haine, să le cos, să le brodez, să le repar și să le scot pețele; dar unde niciodată n-am aflat anume pentru uzul practic ale cui sînt acele minunate și deosebite vestimente; și, necunoscînd mușteriu, se-nțelege că n-am învățat nici cum se ia măsura. Am învățat croitoria fără a mă gîndi o clipă că este o artă al cărei scop ar fi să îmbrace trupul cuiva“. Din continuarea expunerii, menținută tot timpul în debitul ironic și cu mijloacele de limbă proprii tuturor scrierilor lui Caragiale, în care întîmpinăm multe forme ale oralității și un lexic împrumutat deopotrivă oratorici și jurnalisticii moderne, dar și sectorului de influență orientală a graiului nostru, aflăm că realitatea individuală la care urmează să se aplice formele generale de

expresie, stabilite de vechea retorică, este tema operei literare. Ne aflăm deci, o dată cu textul lui Caragiale, în fața unui moment de disoluție a vechii retorice, privită cu o prefăcută considerație, care lasă să se întrevadă destul de limpede neîncrederea scriitorului modern pentru rețetele științei literare tradiționale.

Vechea înțelegere a stilisticii a mai fost de curînd înfățișată de P. Guiraud, în a sa *Stylistique*, f. a., pentru a marca încă o dată contrastul cu înțelegerea mai nouă a stilului. Guiraud amintește, în această împrejurare, de așa-zisa *roată a lui Virgil*, care cuprinde în cele trei sectoare ale ei, reprezentînd pe rînd *stilul grav al Eneidei*, *acel mediocru al Eglogelor* și *acel umil al Georgicelor*, serii paralele de cuvinte, proprii fiecăruia din aceste stiluri, dar nepotrivite în vreunul din celelalte două. Astfel, compunerile poetice în stil grav vorbesc de un *miles dominans*, care călărește un *equum*, poartă un *gladium*, are drept așezare o *urbem* sau un *castrum* și, în jurul lui, un *cedrum* sau un *laurum*, din ale cărui frunze își poate împleti cununii, pe care să și le așeze pe creștet. Compunerile în stil *mediocru* (mijlociu) se ocupă de un *Triptolemus* sau de un *Coelius*, deci de un *agricola*, care are de-a face cu un *bos*, mînuiește un *aratrum*, trăiește pe un *ager* și culege roade dintr-un *pomus*. În fine, poemele în stil *umil*, acele care vorbesc despre Tytirus sau Moelibeus, *pastores otiosi*, îi fac a avea de-a face cu *oves*, le dă un *baculum* în mînă, pentru a rătăci printre *pascua* și a se odihni la umbra unui *fagus*. Ar fi o înfrîngere neiertată a separării stilurilor, dîndu-i un *baculum* lui Hector sau Ajax, un *gladium* lui Tytirus și un *equum* lui Coelius, care nu poate avea de-a face decît cu un *bos*. Guiraud care dă, în cartea sa, schema roții lui Virgiliu, pentru a ilustra vechea înțelegere a stilisticii ca studiul claselor generale de expresie, nu ne dă și istoricul problemei. Oricine poate recunoaște însă în cele trei sectoare ale roții virgiliene așa-zisele *genera dicendi* (*grave, mediocre, humile*), despre care a vorbit Cicero în *De Oratore*, 23—28 și Quintilian în *Institutio oratoria*, XII, 10. Învățătura despre *genera dicendi* a reapărut apoi în evul mediu, în mai multe manuale școlare de retorică, printre care acel al lui Laborintus, care îi dă o aplicare la *stilus triplex* al lui Virgil, este de cîteva ori folosit în vastul repertoriu de trimiteri al lui Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1914, vol. I, p. 35 și urm., vd. și 11, 33, 110).

Doctrina așa-ziselor *genera dicendi* fusese de multă vreme abandonată, cînd un cercetător modern i-a dat o nouă aplicație și a făcut-o să poarte roade noi, vrednice a fi studiate cu toată atenția. Este vorba de Erich Auerbach, autorul lucrării *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, 2. Aufl., 1959). Autorul este un cunoscut romanist, dar competența lui se întinde mult mai departe, îmbrățișînd deopotrivă domeniul clasic, romanic și germanic, mai vechi și mai nou. Titlul cărții lui Auerbach denumeste unul din conceptele fundamentale ale esteticii antice, conceptul de *imitație*. Pentru gînditorii greci, începînd cu Platon, arta este imitație a lucrurilor reale. Dar, întrucît acestea din urmă sînt ele însele imitația ideilor eterne, Platon scotea de aici, în capitolul X al *Republicii* sale, acea condamnare a artei și a artiștilor, ca producători de simulacre, de iluzii, și să pronunțe împotriva-le vestita sentință, prin care artiștii erau excluși din cetatea ideală. Auerbach nu amintește, pentru a oferi baza filologică a doctrinei imitației, decît textul platonian, dar aceeași doctrină este reluată nu numai de Platon, în diferite puncte ale scrierilor sale, dar și de alți gînditori și poeți, printre care Aristoteles i-a dat o întinsă aplicație. Pornind deci de la conceptul imitației, care a stat nu numai în centrul gîndirii estetice a antichității, dar a rămas și mai tîrziu temelia teoretică a întregii creații de artă, deoarece chiar o revoluție artistică aîst de răsunătoare ca aceea a

romantismului, în manifestele literare ale lui Victor Hugo, se făcea în numele unei imitații mai complete și mai fidele a realității, Auerbach încearcă, în cartea sa, o istorie a progreselor realismului în literaturile occidentale. Aceste literaturi au fost, în adevăr, străbătute de un filon realist, pînă în momentul în care acesta a dobîndit o deplină conștiință de sine, și a ajuns să ia, ca practică artistică și teorie literară, forme deplin închegate la scriitorii și criticii realismului francez, englez și rus al secolului al XIX-lea. Auerbach pune deci o problemă posibilă, și întinderea orizontului său, mijloacele atît de numeroase de care dispune, pătrunderea analizelor lui, fac din *Mimesis* una din operele importante de știință literară în epoca de după cel de-al doilea război mondial. Ceea ce lipsește din cartea lui Auerbach este cel puțin amintirea faptului că realismul nu este singurul curent care traversează dezvoltarea literaturilor occidentale. Alături de el s-a afirmat tot timpul un curent antirealist, ca expresie a claselor aristocratice și antipopulare, o dată cu *trobar clos* al unora dintre trubaduri, cu *les rhétoriciens* la sfîrșitul secolului al XV-lea francez, cu *cultismul* spaniol, *eufuismul* englez și *prețiozitatea* franceză și cu atîtea alte curente pînă la suprealismul modern, care ar putea oferi materia unei cercetări paralele cu aceea a lui Auerbach și, într-o anumită măsură, ar fi trebuit să intre în propria cercetare a acestuia. Căci fiecare moment de învioreare și progres al realismului a fost cîștigat împotriva unui moment antirealist, clasicismul secolului al XVII-lea împotriva barocismului de la începutul acestui secol, romantismul împotriva academismului postclasic, realismul însuși, ca un curent literar al veacului al XIX-lea, împotriva aceluiași academism, după cum o dovedește atît de limpede cazul lui Stendhal, care în manifestul lui din 1825, *Racine et Shakespeare*, reacționează împotriva clasicismului demodat de la Academie și de la Teatrul francez și, crezînd că se alătură romantismului, conceput de el ca o formulă de artă pusă de acord cu mentalitatea timpului, netezește de fapt calea unei alte metode artistice. O istorie a realismului nu se poate scrie deci decît în legătură cu o istorie a antirealismului, și faptul de a fi omis această conexiune alcătuiește unul din neajunsurile cărții lui Auerbach.

Cînd vorbesc despre această carte ca despre o istorie a realismului, depășesc oarecum intenția și, în tot cazul, posibilitățile autorului, deoarece *Mimesis* este, de fapt, o culegere de interpretări de texte, culese din lungul răstimp care-l desparte pe Homer de scriitorii cei mai noi ai literaturilor occidentale. Aceste texte sînt prezentate însă în ordinea succesiunii lor istorice; dar deși particularitățile lor stilistice sînt puse uneori în legătură cu împrejurările lor de timp, Auerbach nu înfățișează dezvoltarea continuă a realismului decît prin juxtapunerea unor fragmente ale acestei dezvoltări. Astfel, în loc de a ne prezenta o *devenire*, Auerbach ne înfățișează crîmpeie ale *devenirului* și ne lipsește astfel de înțelegerea factorilor care au propulsat istoria literară în timp de milenii.

Pe de altă parte, deși, cum am spus, unele din aspectele literare relevate de analizele lui Auerbach sînt puse în legătură cu orînduirea socială în care acele aspecte au apărut, dezvoltarea continuă a realismului european, așa cum o putem recompune din interpretările cercetătorului, rămîne un fapt pur literar. Istoria realismului este, pentru Auerbach, un aspect al istoriei universale a literaturii, nu o manifestare a istoriei societății omenești, cum ar fi fost firesc să fie, deoarece operele literare sînt și ele fapte sociale, răsfrîng împrejurări din viața popoarelor și exprimă, în forme individuale determinate de geniul poezilor, curente generale de gîndire și sensibilitate. Auerbach se lipsește de această vastitate a perspectivei, mulțumindu-se



să arate, că, după perioada clasică a separării stilurilor, a stilului *înalt* de stilul *umil*, progresele mai noi ale realismului s-au datorat amestecului dintre aceste stiluri. Realismul a apărut și a început să se dezvolte, după părerea lui Auerbach, în momentul în care stilul *umil* n-a mai fost aplicat singurelor teme populare, excluse din sfera considerației sociale mai înalte, așa cum modelul a fost fixat de comedia antică. Realismul a apărut atunci când stilul *umil* a fost aplicat temelor grave, tratate pînă atunci numai cu mijloacele mai înalte și mai nobile ale poemelor eroice și ale tragediei. Observația este îndreptățită, dar motivul faptului consemnat de ea nu este pentru Auerbach o schimbare produsă la un moment dat în societatea omenească, un nou raport dintre clasele sociale, ci rezultatul influenței exercitate de textele biblice unde pentru întia oară o materie tragică este tratată cu procedeele stilului *umil*. Amestecul stilurilor, după despărțirea lor clasică, ajung la un punct îndepărtat al acestui proces o dată cu Dante Alighieri, care este deplin conștient de poziția lui artistică. În scrisoarea către Cangrande, citată de Auerbach, Dante justifică titlul poemului său, prin al ei *modus loquendi*: *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant*. Astfel, deși materia lui este *admirabilis*, adaugă poetul în *De vulgari eloquentia*, el nu s-a folosit de un idiom *illustre, cardinale, aulicum et curiale*, ci de limba cotidiană a poporului, ceea ce îndreptățește titlul *Commedia*, căruia, cum se știe, abia Boccaccio i-a adăugat, în vestitu-i comentariu, epitetul *divina*.

Dar, pînă să se ajungă la acest rezultat și chiar înainte de influența literară a textelor biblice, ba chiar înainte de constituirea doctrinei clasice a separării stilurilor, realismul a străbătut cîteva etape. A existat, în adevăr, după cum ne arată Auerbach, un început al realismului în antichitate, cu particularități artistice, vrednice a fi cunoscute. Le expunem aici pe scurt.

Prima etapă a realismului european se găsește în Homer. Pentru a o ilustra, Auerbach citează renumitul pasaj din cîntul al XIX-lea al *Odiseii*, unde povestește chipul în care Ulise, ajuns la curtea din Itaca, a fost recunoscut de bătrîna lui doică, de Euriclea, cînd aceasta spălîndu-i picioarele, pipăie urmele răniî primite de erou în tinerețea lui. Iată acest pasaj în traducerea în endecasilabi a lui G. Murnu:

„Așa vorbi Ulise, iar bătrîna,  
Luă un lucitor lighean și prinse  
Să-l spele pe picioare; apă rece  
Turnă într-însul multă, apoi fierbinte.  
Și cum ședea Ulise lîngă vatră,  
El iute se întoarse spre-ntuneric,  
Căci se temu ca nu cumva, spălîndu-i  
Picioarele, să-i vadă rana veche  
Și ea să-l dea de gol. Dar dînsa merse  
Mai lîngă el și se grăbi să-l spele.  
Cîndată cunoscu ea urma ranei  
Ce i-o făcuse un mistreț odată  
Cu colțul alb cînd merse la Parnasos  
Să-și vadă acolo unchiul Autolicos“.

Urmează povestirea călătoriei lui Ulise, la curtea lui Autolicos, chipul în care a fost primit acolo, masa întinsă, vînătoarea și lupta cu mistrețul. Abia după inter-

calarea acestui pasaj în povestirea anterioară, un procedeu frecvent în *Odissea*, revine Homer la scena recunoașterii lui Ulise:

„De rana-i veche de-acum bătrina  
 Și pipăind o cunosc îndată,  
 Lăasă să-i cadă în lighean piciorul,  
 Se răsturnă și zurul ligheanul  
 Și apa se vărsă pe jos. Iar doica  
 Simți și bucurie și mîhnire  
 Și lacrimi îi dădură-n ochi și glasul  
 Îi amuți. Dar iute duse mîna  
 La barba lui Ulise atunci și zise:  
 „Tu, fătul meu, ești negreșit Ulise,  
 Dar nu putui să te cunosc nainte  
 De-a-mi pipăi cu mîna mea stăpînul”.  
 Așa grăi. Apoi spre Penelopa  
 Ea ochi și-aținti voind să spuie  
 Că soțul ei e chiar acolo-n sală.  
 Dar Penelopa nu putu s-o vadă,  
 C-aiurea Palas i-abătuse mintea.  
 Ci dibuind și apucînd cu dreapta  
 Pe doică de grumaz, cu stînga dinsul  
 O trase-aproape și răstit îi zise:  
 „Vrei, doică, să mă pierzi? Tu care-odată  
 La sînu-ți m-ai crescut, și dup-atîtea  
 Necazuri ce-am avut pînă ce astăzi  
 În douăzeci de ani s-ajung în țară?  
 Dar dacă m-ai ghicit și-un zeu la asta  
 Te-a luminat, să taci, ca nimeni altul  
 Să nu știe că sînt aici...”.

Procedeele de artă ale poemelor homerice au fost descrise odată de Goethe și Schiller în vestitul lor schimb de scrisori. Urmărind să precizeze caracterele deosebitoare ale narațiunii epice și ale prezentării tragice a evenimentelor, cei doi clasiici germani au ajuns să stabilească faptul că, în timp ce poetul tragic urmărește să obțină o stare de tensiune (*Spannung*) în spectatorul său și, în acest scop, manevrează procedul amînării efectelor așteptate, poetul epic se oprește fără grabă asupra fiecărui episod, înfățișează liniștit faptele narate și menține în stare de libertate interioară pe cititorul care ia cunoștință succesivă de acele fapte. Rezumînd observațiile lor comune, Schiller îi scria lui Goethe la 21 aprilie 1797: „Din tot ce spuneți, îmi apare din ce în ce mai clar că independența părților sale alcătuiește caracterul principal al poemului epic. Adevărul nud, extras din stratul lui cel mai adînc, este scopul poetului epic: el ne descrie numai existența liniștită și acțiunea lucrurilor potrivit naturii lor; scopul lui stă în fiecare punct al mișcării descrise și de aceea (citindu-l) nu ne grăbim nerăbdători către o țintă, ci zăbovim cu plăcere la fiecare pas. (Astfel, poetul epic) ne menține în cea mai înaltă libertate a spiritului și, fiindcă ne acordă un avantaj atît de mare, el însuși își face sarcina cu atît mai grea, căci îi cerem atunci tot ce decurge din totalitatea și multipla activitate

combinată a puterilor noastre. Dimpotrivă, poetul tragic ne răpește libertatea spiritului și, fiindcă orientează și concentrează activitatea noastră într-o singură direcție, își ușurează sarcina și își acordă un avantaj, în timp ce pe noi înșine ne dezavantajează”.

Auerbach confirmă observațiile generale cuprinse în epistolarul lui Schiller și Goethe, verificându-l încă o dată în analiza pasajului citat din *Odiseia*. Ceea ce alcătuiește caracterul artistic al narațiunii homerice este faptul că toate evenimentele sînt înfățișate ca niște scene prezente, că nimic nu este ascuns și totul este arătat, că oameni, lucruri și întîmplări aparțin totdeauna unui prim plan al narațiunii și că aceasta este lipsită deci de orice plan mai adînc și mai umbrît. Este lipsit de planul mai adînc al unor regiuni mai puțin explorate ale sufletului, de fundalul societății, al naturii și al așezării generale a lumii. Pentru a face mai sensibilă această trăsătură, un alt cunoscător contemporan al grecilor, profesorul englez H. D. F. Kitto în cartea lui de sinteză (pe care o folosesc în traducerea germană a lui H. v. Hentig, *Die Griechen*, Stuttgart, 1957) compară figurile poemelor homerice, dar și pe acele ale tragediei atice, cu figurile de pe vasele grecilor. „În toată arta greacă, scrie Kitto (*op. cit.*, p. 83), lipsește în chip izbitor fundalul natural. Nu vedem (în *Iliada*) nici zidurile înalte ale Troiei, nici Scamandrul sclipind în depărtare. Nu știm unde se ține adunarea grecilor, dacă într-un cort, pe o costișă sau la corăbiile lor. Întocmai ca în figurile de pe vasele grecești întreaga noastră atenție este concentrată asupra ființei omenеști. Așa se întîmplă și în tragedia greacă. Lumina soarelui și furtunile lui Shakespeare lipsesc aici în întregime”. Comparația omului în poemele și tragediile grecilor cu figurile de pe vasele lor, înfățișate fără nici o relație cu mediul lor natural sau social, îl apropie pe Kitto de Auerbach, dar ambii dezvoltă și îmbogățesc vechea observație cuprinsă în corespondența lui Goethe și Schiller.

Pentru a ne face să înțelegem mai bine caracterul deplinei scăldări în lumină a narațiunii homerice, prezentarea fără nici un plan mai adînc al lucrurilor, al faptelor și al sufletului omenesc, Auerbach se referă la o altă narațiune a antichității, de data aceasta a antichității ebraice, și anume la versetele *Genezei*, 22, 1 și urm., din care dau aci un fragment: „După aceste lucruri, Domnul a pus la încercare pe Avraam, și i-a zis: „Avraame!” „Iată-mă”, a răspuns el. Domnul i-a zis: „Ia pe fiul tău, pe singurul tău fiu, pe care-l iubești, pe Isaac; du-te în țara Moria, și adu-i ardere de tot acolo, pe un munte pe care ți-l voi spune”. Avraam s-a sculat disdedită, a pus șaua pe măgar, și a luat cu el două slugi și pe fiul său Isaac. A tăiat lemne pentru arderea de tot, și a pornit spre locul pe care i-l spusese Domnul. A treia zi, Avraam a ridicat ochii și a văzut locul de departe. Și Avraam a zis slugilor sale: „Rămîneți aici cu măgarul; eu și băiatul ne vom duce pînă acolo să ne închinăm, și apoi ne vom întoarce la voi”. Avraam a luat lemnele pentru arderea de tot, le-a pus în spinarea fiului său Isaac, și a luat în mînă focul și cuțitul. Și au mers astfel amîndoi împreună. Atunci Isaac, vorbind cu tatăl său Avraam, a zis: „Tată!” „Ce este, fiule?” i-a răspuns el. Isaac a zis din nou: „Iată focul și lemnele; dar unde este mielul pentru arderea de tot?” „Fiule, a răspuns Avraam, Domnul însuși va purta grijă de mielul pentru arderea de tot”. Și au mers amîndoi împreună înainte”. Ceea ce se poate observa citind această narațiune, este numărul mic al determinărilor în legătură cu locurile în care se desfășoară, cu gesturile persoanelor, cu conținuturile lor sufletești. Este cu neputință să nu fii izbit de puținătatea acestor determinări, dacă le compari cu marele lor număr la Homer. Astfel, pentru a ne opri deocamdată numai la determinarea locală, în timp ce textul *Genezei* spune numai: „Avraam

a ridicat ochii, și a văzut locul de departe", Homer intervine cu o bogată descriere pentru a preciza cum anume era locul unde s-a desfășurat vînătoarea în care Ulise fusese rănit de mistreț (*Odiseia*, XIX, p. 573 și urm.):

Acolo-ntr-un desiș cuiba mistrețului,  
Pe unde niciodată nu răzbișe  
Nici rază de la luminosul soare,  
Nici ploaie năicăieri, așa pe-acolo  
Era stufos bungetul, și sub dînsul  
Zăcea frunzișul scuturat grămadă.  
Dar cum i-ajunse la urechi un tropot  
De oameni și de haită la năvală  
Ce au dat spre el, din cuibul lui mistrețul  
Zburlit țuști-nainte și pe-aproape  
De ei slătu cu ochii în văpaie.

Deosebirea de procedare artistică între Homer și poetul *Genezei* nu poate scăpa nimănui. La primul, deplina scaldare în lumină a planului întii pentru toate amănuntele descrierii; la cel de-al doilea indeterminarea aproape completă. În ce privește sufletele personajelor, în timp ce Homer exprimă deplin toate conținuturile lor, poetul ebraic le lasă în umbră, creînd impresia unui plan profund și întunecos al acestor suflete. În fine, narațiunea homerică, prin mulțimea și varietatea episoadelor, menține totdeauna în prezent interesul cititorului. Narațiunea biblică creează însă în cititorul ei starea de tensiune a așteptării finalului povestirii, pe care nimeni nu-l poate bănuî. Caracterizările lui Goethe și Schiller cu privire la *tensiune* ca o stare proprie tragicului, dar nu a epicului, nu sînt deci confirmate de epica biblică.

Am spus că poemele homerice sînt anterioare doctrinei clasice a separației stilurilor. Este un motiv pentru care Homer a putut trata în *Odiseia* o materie gravă, în legătură cu împliniri din viața unui erou, folosind elementele unui realism domestic și cotidian, adică stilizînd povestirea sa în sens idilic, în stilul *mylocium* al scriitorilor de mai tîrziu. După constituirea doctrinelor stilistice clasice, ca o urmare a apariției tragediei și comediei atice, lucrul nu va mai fi posibil într-o lungă perioadă. Astfel, într-a doua etapă a epicii realiste, pe care Auerbach o ilustrează prin capitolul 37 și o parte din capitolul 38 al romanului lui Petronius, *Satyricon*, oaspeții sînt adunați în jurul mesei lui Trimalchio; Encolpius se interesează cine este femeia pe care o vede agîtîndu-se în sală și primește de la unul din vecinii săi de masă aceste explicații, redată aici în traducerea lui I. M. Marinescu din 1923: „Nemaiputînd mîncă mai mult, mă întorsei spre tovarășu-mi de masă, ca să aflu cît mai multe, începînd a sonda și a cerceta cine era femeia aceea care alerga cînd încoace cînd încolo? „E soția lui Trimalchio, îmi răspunse el, și se numește Fortunata, o femeie care măsoară banii cu banița (*nummos medio metitur*). Și ce fusese ea acum cîtăva vreme? Să mă ierte Dumnezeu (*ignoscet mihi genius tuus*), dar nu i-ai fi luat o bucătică de pîine din mînă. Acum, nu știu cum și nu știu de ce, s-a înălțat la cer (*in coelum abiit*) și-i mîna dreaptă a lui Trimalchio. Într-un cuvînt, dacă ea i-ar spune în plină după-amiază că e noapte, el ar crede-o. El singur nu mai știe cît are, atît e de bogat. Lupoanca asta vede însă toate, chiar acolo unde n-ai crede. Ea nu bea, e cumpătată, știe să dea sfaturi bune, are în schimb o gură rea, e o gaită ce-ți cîntă la căpătii. Pe cine iubește, îl iubește cu adevărat; pe cine nu, nu. Trimalchio are pămînturi atît de întinse, cît

le pot străbate ulii în zbor, și bani berechet (*nummorum nummos*). În odăișă portarului lui e mai multă argintărie decât toată averea vreunui particular. Dar ce mai sclavi are! Cred, zău (*mehercules*), că nici a zecea parte din ei nu-și cunosc stăpînul. Într-un cuvînt, el e în stare să-ți vire într-o gaură de șarpe pe oricare dintre tinerii noștri prostănaci. — Să nu crezi că el cumpără ceva. Toate se produc la el acasă; lîna, portocalele verzi, piperul, chiar și lapte de găină de-ai căuta ai să găsești... Are tot ce-i dorește inima (*tanta est animi beatitudo*)!... Să te păzești de a nu băga în seamă pe ceilalți liberiți, tovarășii ai lui! Sînt foarte grași la pungă (*valde succosi sunt*). Vezi pe acela care stă în ultimul loc? Are astăzi o avere de opt sute de mii de sesterți. Din nimic a făcut-o. Mai acum cîtăva vreme căra lemne cu spinarea. Dar, după cum se spune, eu nu știu decât din auzite, furînd tichia unui diavol, a dat peste o comoară (*quom incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit*). Nu pizmuesc pe nimeni, dacă vreun zeu i-a dat ceva. E îngîmfat însă și huzurește. Așa, de exemplu, acum de curînd, a pus pe o casă următoarea tăbliță: „Gaius Pompeius Diogenes dă cu chirie de la 1 iulie camera-i de la mansardă, căci el și-a cumpărat o casă“. Și acela care stă în locul ocupat de liberiți, ce bine a mai dus-o! Nu-i doresc nici un rău (*non impropero illi*). A avut odată milionul lui de sesterți, dar era cît pe-acî să dea faliment. Nici pârul din cap nu e al lui, cred (*non puto illum capillos liberos habere*)...”

Analizînd acest text, Auerbach observă lumina egală proiectată asupra tuturor amănuntelor descrierii. Nimic nu rămîne în obscuritate; totul este limpede arătat. Din acest punct de vedere, Petronius procedează ca toți scriitorii clasici, ca Homer însuși. Dar spre deosebire de acesta, Petronius nu privește el lucrurile; nu le privește, am zice, dintr-o perspectivă frontală. Descrierea oaspeților la banchetul lui Trimalchio este făcută din unghiul unuia din aceștia. Această descriere este obținută dintr-o perspectivă laterală. Ea este construită apoi din perspectiva unuia din comeseni, și descrierea, astfel constituită, zugrăvește nu numai pe invitații lui Trimalchio, dar și pe acel care o face, cu admirația lui pentru bogăție, cu plăcerea lui de a pâlăvrăgi. Imaginea dobîndește astfel un subiectivism, pe care, prin una din acele apropieri neașteptate care alcătuiește interesul caracterizărilor sale, Auerbach îl aseamănă cu descrierile lui Marcel Proust în marele său roman. Pornind dintr-un centru coordonat în același plan cu oamenii pe care îi luminează, raza de lumină proiectată de către observator asupra tabloului îi acordă acestuia o adîncime necunoscută artei descriptive și narrative a lui Homer. Pasajul din *Satyricon* este, în fine, un text literar aparținînd epocii literare dominate de doctrina separării stilurilor și, în acord cu aceasta, ne prezintă o materie comică cu mijloacele furnizate de *genus humile*: numeroase clișee ale vorbirii, ca acele subliniate de noi prin reproducerea lor în limba originalului, dar și altele cîteva, apoi prin expresia afectelor triviale, precum admirația în fața bogăției, o pizmă rău învăluită, simulara indifferenței a unui individ vulgar. Limba oaspetelui lui Trimalchio, tovarășul de masă al lui Encolpius, este o limbă individuală, puternic colorată afectiv; deosebirea ei de limba stilului înalt, de pildă un *Eneidei*, nu poate scăpa nimănui.

Ceea ce adaugă Auerbach unor caracterizări ca acestea, este împrejurarea că descriînd un aspect al societății de liberiți și parveniți în care amurgea vechea societate romană, Petronius nu arată nici un interes faptului istoric constituit de această societate, forțelor economice și sociale active în ea, așa cum vor face realiștii secolului al XIX-lea, de pildă un Balzac. Problema lui Petronius nu este o problemă socială, ci una morală. „Pentru literatura realistă a antichității, scrie Auerbach, societatea nu există ca problemă istorică, ci ca una morală și, pe deasupra, mora-

lismul acesta se referă mai mult la indivizi decât la societate. Critica viciilor și excrescențelor, oricât ar fi descrise persoanele ca vicioase și ridicole, pune problema în chip individualistic, încît critica societății nu conduce niciodată aici la o dezvoltare a forțelor care o conduc. Dincolo de întreaga agitație înfățișată de Petronius, nu se simte nimic din complexul economic și politic cărora le aparțin lucrurile, astfel încît mișcarea istorică rămîne aici o mișcare superficială" (p. 35). Problematika morală, și nu problematika socială, este o trăsătură a întregii literaturi antice. Întrebîndu-se care este cauza acestei caracteristici, Auerbach crede a o găsi în refuzul unei aristocrații de a lua în considerare forțele sociale active în straturile fundamentale ale poporului și înclinarea de a prețui aspectele în devenire ale societății din singurul punct de vedere al unei morale înțeleasă ca un ansamblu de criterii eterne. Din aceeași rădăcină se ridică și separarea stilurilor.

Observații, ca acele ale lui Auerbach, au unele precedente în literatura critică anterioară. Astfel, Auerbach amintește constatarea lui Norden în a sa *Die antike Kunstprosa*: „Descrierea ideilor generale care mișcă lumea n-a fost niciodată atinsă, nici urmărită de istoricii antici". La rîndul lui, Rostovtzeff, citat de asemenea de Auerbach, ajunge la următoarea concluzie în opera lui *The Social and Economic History of the Roman Empire*: „Istoricii antici nu se interesează de viața economică a imperiului". Conexînd aceste două observații, Auerbach le explică, scriînd: „Cele două observații, extrase oarecum la întîmplare, nu par a avea la prima vedere ceva comun, dar ceea ce ele exprimă se reduce la aceeași particularitate antică de a înțelege procesul social. Antichitatea nu vede energii sociale, ci vicii și virtuți, succese și erori; felul ei de a pune problemele, atît în viața spirituală cît și în cea materială, nu este evolutiv-istoric, ci moralistic. Împrejurarea stă în legătură foarte exactă cu concepția generală a separării stilului tragic de aceluși realist. Ambele aspecte provin din frica aristocratică de a privi mișcările sociale adînci, care sînt resimțite deci ca josnice, orgiastice și scăpate de sub imperiul legii morale" (p. 41). Această valorificare a punctului de vedere de clasă socială în explicarea unor fenomene literare este o aplicație materialist-istorică, cu atît mai remarcabilă la un autor care nu profesează marxismul.

Progresele realismului vor consta, așa cum le înfățișează Auerbach, pe de o parte, în punerea în relație a oamenilor cu mediul lor social și natural, apoi în înțelegerea mai adîncă a proceselor sociale, adică în raport cu forțele fundamentale ale societății, în fine prin amestecul stilurilor, adică prin expunerea unei materii tragic-problematică cu mijloacele stilului umil. O etapă nouă a acestei dezvoltări devine sensibilă chiar către sfîrșitul antichității. Pentru a ilustra această nouă etapă, Auerbach citează un text din *Confesiunile* (VI, 8) lui Augustin, în care ni se povestește reacția prietenului său Alypius față de jocurile de gladiatori. Alypius asistă la aceste jocuri, simte mai înții beția bestială încercată de spectatorii antici, dar izbuște să se reculeagă și ajunge la o atitudine față de cruzimea antică, în care se vestesc vremurile noi. Textul lui Augustin conține încă elemente împrumutate retoricii ciceroniene, ca de pildă acumularea: *spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde*, care amintește faimoasa acumulare din a doua *Catilinară*: *abiit, excessit, evasit, erupit*. Dar deși astfel de împrumuturi din arta literară mai veche sînt evidente, noutatea se introduce în scrisul lui Augustin prin detalii realiste crude, ca și prin o folosire largă a parataxei, ca în textele biblice. Interesant este, de pildă, pasajul în care ni se descrie delirul bestial al lui Alypius: „Cînd a văzut sîngele, a băut veninul bestialității; și nu s-a întors, ci și-a lipit privirea de spectacol; a supt gro-

zăvia și, fără să știe, a început să simtă plăcere la lupta criminală, și s-a îmbătat de voluptate singeroasă" (*Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur*).

Am citit cartea lui Auerbach cu interesul de a afla vederi noi asupra începuturilor realismului literar. Este evident că această metodă de creație n-a așteptat, pentru a se afirma, secolul al XIX-lea, când a dobândit o nouă conștiință, s-a descris pe sine și a produs o serie de opere viguroase și adânci. Realismul a lăsat o lungă evoluție în urma sa, înainte de a apărea ca un curent literar al veacului al XIX-lea. Auerbach prezintă fragmente succesive ale acestei lungi evoluții, pe care le analizează stilistic. Nu recunoaște însă existența în antichitate a realismului, în afară de timide începuturi către sfârșitul orînduirii sclavagiste, deoarece realismul este, pentru Auerbach, un produs al amestecului stilurilor, menținute separat în practica și teoria literară a clasicismului. Auerbach începe deci prin a da o definiție realismului și crede a putea constata apoi prezența sau absența acestui curent, după cum faptele literare cad sau nu cad sub incidența definiției propuse. Astfel, dacă realismul n-ar fi decît tratarea cu mijloacele stilului umil a unei materii grave sau tragice, atunci realismul n-a ajuns a miji în antichitate decît către sfârșitul ei, sub influențe mai ales literare, provenite din textele biblice. Așa se face că prezentîndu-ne o icoană a literaturii antice din punctul de vedere al dezvoltării realismului, Auerbach n-a valorificat numeroase locuri din poemele homerice în care societatea greacă din epoca barbariei retrăiește într-o imagine atît de lîmpede; n-a valorificat nici materialul oferit de comedia antică veche și nouă sau de comedia latină, nici materialul mimiiambilor, nici acel care poate fi extras din operele poezilor, istoricilor, biografiilor, călătorilor și oratorilor Greciei și Romei. Observația generalizatoare a societății ocupă în literatura antichității un loc mult mai întins decît acel pe care i-l recunoaște Auerbach. Literatura antică este o sursă de atestări istorice și sociale, ca și studiul artelor plastice sau al urmelor lăsate de civilizația materială a antichității, scoase la iveală prin lucrările arheologiei. Ba chiar sursele literare sînt cele mai importante din cîte pot fi folosite de cercetători, deoarece știrile provenite de la antici dobîndesc aici expresie conceptuală și posedă valoarea de cunoaștere cea mai mare. Astfel, cînd au început lucrările arheologiei moderne prin săpăturile Renașterii sau de mai tîrziu, statuile lui Apollo din Belvedere, a Venerei din Milo, a Diadumenului sau a Doriforului n-au obținut marea lor însemnătate pentru cunoașterea vieții grecilor vechi, decît pentru că cercetătorii aflaseră mai înainte, din izvoarele literare, mai ales din operele poezilor lirici, cultul consacrat acelor ființe, cînd ele erau zeești, sau prețuirea generală în cetate, cînd era vorba de oameni distinși în întrecerile sportive. Știrile literare nu ni se înfățișează apoi ca documente lipsite de o semnificație mai generală, reflexe ale unui fapt unic sau al sentimentelor unui singur om. Cînd Pindar cîntă: „Orice lucru însetează după un altul, dar izbînda într-o întrecere dorește mai mult ca orice cîntecul, cununile și tot ce însoțește cu potriveală virtuțile bărbatului“, simțim lămurit că aici nu se exprimă o reacție personală a poetului, ci una din acele emoții colective care înfiorau mulțimile grecești la jocurile olimpice sau pitice. Toate documentele valabile ale literaturii frumoase posedă o astfel de semnificație generală și se înscriu în acea lungă desfășurare a realismului literar, care însoțește viața societăților omenești în toate momentele lor. Neținînd seama de această împrejurare, care derivă din însăși firea creației poetice, Auerbach restrînge cîmpul realismului literar. Îl

lipsește cel puțin de fragmentul lui antic și clasic care, chiar în epoca separării stilurilor, ne-a transmis nenumărate răsfringeri generalizatoare din viața orînduirii sclavagiste, grecești și romane.

Dar, cu tot acest neajuns fundamental, cercetarea lui Auerbach conține numeroase observații ingenioase asupra literaturilor vechi, cum ar fi cele relative la lipsa punerii în relație a imaginii omului cu natura și societatea, la gruparea tuturor elementelor descrierii într-un prim plan inundat de lumină și, deci, la lipsa planurilor adînci și umbrite, la lipsa problematicii sociale, la caracterul precumpănitor moralistic al acelor literaturi. Astfel de observații îmbogățesc cunoașterea vechilor literaturi și sînt, ca atare, vrednice a fi reținute. Ele sînt rodul acelei considerări a operelor literare din punctul de vedere al stilului și procedeelor de artă: o metodă fecundă în rezultate și care, pentru acest motiv, ocupă un loc mereu mai întins în cercetarea modernă.



*Aucassin și Nicolette*, vestita chantefable<sup>1</sup> din prima jumătate a secolului al XIII-lea, compunerea în proză alternată cu versuri, scrisă în dialect picard, ocupă un loc cu totul aparte printre povestirile cavalierești, pe care jonglerii vremii le debita-  
tau și le cântau în fața publicului feudal, mare amator să asculte întâmplările pline de dragoste și vitejie, de încercări ale sorții, de pierderi și regăsiri a unei tinere, grațioase și nobile perechi de îndrăgostiți. Până a preciza această situație particulară în mijlocul literaturii narative a evului mediu și a grupului de romane de aventură, căruia îi aparține în mod special, este necesar să stabilim mai întâi desfășurarea întâmplărilor în vestita povestire, descoperită abia către sfârșitul veacului trecut într-un manuscris de la finele secolului al XIII-lea și publicată de Hermann Suchier (1878).

Aucassin și Nicolette se iubesc. Nicolette fusese cumpărată de la sarazini de un viconte înapoiat din locurile sfinte și care o creștinase. Tatăl lui Aucassin, contele Garin de Beaucaire, vede cum fiul lui se îndepărtează de îndeletnicirile cavalierești din pricina iubirii care îl stăpânește. Contele nu poate consimți la unirea fiului său cu Nicolette, roaba creștină. Previne deci pe vasalul său, cerându-i să-și îndepărteze fina, închisă îndată într-un turn. Când contele Bougard de Valence încearcă să ia cu asalt castelul de la Beaucaire, Aucassin nu consimte să lupte decât în schimbul făgăduinței că va fi autorizat s-o revadă pe Nicolette. Aucassin face prizonier pe Bougard, dar îl eliberează, când contele Garin refuză să se țină de cuvântul dat. Aucassin este la rândul său închis. Dar când Nicolette izbutește să scape din închisoarea ei, descoperă pe aceea a lui Aucassin și îi comunică proiectul de a fugi departe de țara și orașul în care viața sa era amenințată.

Refugiată în pădurea din apropiere, ea roagă pe niște păstori să-l avertizeze pe Aucassin că în desișurile codrului se găsește o vietate de mare preț pe care ar face bine s-o vindeze: un mod aluziv de a-i semnala prezența ei acolo. Aucassin primește mesajul și, cum tatăl său îl eliberase îndată ce aflase de dispariția Nicolettei, pornește în codru. Întâlnirea dintre cei doi iubiți se produce și ei hotărăsc să fugă în lume. Negustori, cu navele lor, îi transportă în ciudata țară Torelore, unde lucrurile se petrec altfel și pe dos decât pe țărmurile noastre: regina pleacă la război și

<sup>1</sup> Povestire în proză și versuri, care era recitată și cântată.

regele rămîne ca o Ichuză, acasă, nimeni n-are voie să ucidă un inamic și proiectele folosite sînt ouăle, merele putrede și gogoloașele de brînză proaspătă. Sarazinii cuceresc castelul în care perechea de îndrăgostiți se adăpostise și cum fiecare din ei cade în robie și este azvîrlit pe cîte o altă navă, iată-i din nou despărțiți. O furtună risipește flota sarazinilor și corabia lui Aucassin ajunge pe coastele Provenței, aproape de castelul din Beaucaire, în timp ce cealaltă corabie se oprește la Cartagina, unde regele, tatăl Nicolettei, își regăsește cu mare bucurie fata pierdută. În vremea aceasta, contele și contesa de Beaucaire muriseră și Aucassin devine stăpînul comitatului părintesc. Fiindcă regele Cartaginei dorește să-și mărite fiica după un bogat rege păgîn, Nicolette, creștină, fuge încă o dată pe mare după ce învățase să cînte din violă și se costumase ca jongler. Ajunsă în Provența, ea cîntă noului conte de Beaucaire jalnica ei întîmplare. Întrebat de Aucassin, jonglerul deghizat îi făgăduiește să i-o aducă pe Nicolette. Făcîndu-se în cele din urmă recunoscută de vicontesa care o crescuse și renunțînd la deghizarea ei, Nicolette cheamă pe Aucassin. Cei doi amanți s-au regăsit și bucuria lor nu e mică. Căsătoria lor va fi celebrată chiar a doua zi.

După cum se vede din narațiunea acțiunii, *Aucassin și Nicolette* este un roman de aventuri eroice și sentimentale, al căror model fusese fixat în epoca elenistică prin povestiri ca *Theagenes și Charikles* a lui Heliodor sau ca *Leukippe și Klitophon* a lui Ahille Tatiș, scrieri datînd din secolele al III-lea și al V-lea al erei noastre și care și-au găsit, după ce trecuseră prin Bizanț, o întinsă descendență în literatura evului mediu occidental. Schema povestirii unei perechi de tineri îndrăgostiți, pe care tirania oamenilor și loviturile sorții îi împiedică să se unească, a fost adeseori dezvoltată în romanele franceze de aventuri ale evului mediu, precum în *Florimont*, *Athis et Porphyrias*, *Blancardin*, *Guillaume de Palermo*, dar mai cu seamă în *Floire et Blancheflor*, cel mai cunoscut din toate. *Aucassin și Nicolette* aparține aceleiași serii. Expedițiile cruciaților în Orient deschisese calea pătrunderii amintitelor motive literare și contactul cu sarazinii, multele aventuri pe mare, sentimentul nestatorniciei sorții, înviat atît de puternic în suferința unor oameni despărțiți vreme de ani de zile de locurile lor natale, creaseră și întreținuseră gustul pentru povestirea de aventuri, desfășurate, cel puțin în parte, în țările îndepărtate ale Asiei și Africii. Romanele de aventuri apar, deci, în condițiile acelei expansiuni economice ale Europei apusene spre răsărit, care, încă de la finele secolului al XI-lea și apoi din ce în ce mai puternic, luminaseră occidentalilor un nou orizont al lumii și le transformaseră adînc mentalitățile. Prezența negustorilor care transportă pe Aucassin este un indiciu al împrejurărilor ivite în viața popoarelor din apusul Europei, o dată cu dezvoltarea comerțului pe mări în epoca expedițiilor cruciate. Din aceste împrejurări se încheagă, împreună cu celelalte romane de aventuri ale epocii, povestirea de care ne ocupăm aici.

Rod probabil al secolului al XIII-lea, la începutul lui, *Aucassin și Nicolette* este expresiv pentru cultura feudală a vremii. Eroii sînt niște tineri nobili și, cu toate că Nicolette a fost cumpărată dintr-un tîrg de robi, Aucassin simte că ea trebuie să se tragă dintr-un neam aristocratic, o presupunere care îndreptățește și susține înclinația sa. Într-una din părțile versificate și cîntate de la începuturile povestirii ni se spune:

„Aucassin era din Beaucaire,  
Dintr-un prea frumos castel,

De Nicole cea bine făcută  
 Nimeni nu-l poate despărți,  
 Căci tatăl lui nu-l lasă la ea  
 Și mama îl dojenește:  
 — Nebunule, ce vrei să faci?  
 Da, Nicolette e grațioasă și nobilă (*gentil*)  
 Dar e o fată părăsită din Cartagina,  
 Și cumpărată de la un necredincios;  
 Dacă vrei să te căsătorești,  
 Ia o femeie dintr-un neam înalt.  
 — Mamă, nu pot face altfel:  
 Nicolette este de neam bun,  
 Trupu-i elegant și chipul ei,  
 Frumusețea ei, totul mă face s-o cred.  
 Este drept să mă bucur de iubirea ei  
 Atît e de dulce“.

Iubirea dintre doi tineri aparținînd unor clase sociale deosebite este un motiv literar care se perpetuează de-a lungul întregii literaturi a feudalității. Dar pentru a da o satisfacție eticii feudale, unul din amanți trebuie să se descopere pînă la urmă că se trage dintr-o spiță nobilă, cum se întîmplă, nu numai în *Aucassin și Nicolette*, dar pînă tîrziu, în *Amadis de Gaula*, romanul cavaleresc al secolului al XVI-lea spaniol, și în *La Gitanilla* (*Țigăncușa*) lui Cervantes. Abia în veacul al XVIII-lea englez, o dată cu triumful indiscutabil al burgheziei, *Pamela* lui Richardson nu mai are nevoie de alte titluri decît de virtuțile ei, pentru a-și cîștiga afecțiunea tînărului aristocrat, iubitul ei. Această motivare ar fi fost imposibilă în veacul al XIII-lea și autorul lui *Aucassin și Nicolette* sacrifică pe altarul prejudecăților de clasă ale timpului, justificînd înclinarea lui Aucassin prin presentimentul lui despre descendența nobilă a iubitei.

Dar cu toată această concesie făcută eticii feudale în raporturile dintre sexe, există, în romanul de care ne ocupăm, unele semne că vechea lume a feudalității înainta către amurgul ei, că raporturile de clasă începuseră să se modifice și că poporul mărunt și subjugat avea un cuvînt de spus față de stăpînitorii lui seculari. *Aucassin și Nicolette* prezintă deci interesul că manifestă prezența unor forțe sociale noi, apărute în mijlocul vechii orînduiri și care erau menite s-o surpe. Puține sînt scrierile evului mediu care să ne facă a simți mai limpede apropierea Renașterii, raporturile între clasele sociale în proces de transformare și adierea unei noi atmosfere morale. Situația este mai întîi sensibilă în ideile religioase, în aluziile literare, apoi în felul cum este prezentat chipul omului din popor și revendicările lui. În ce privește ideile religioase, exprimate în *Aucassin și Nicolette*, există un pasaj de o deosebită semnificație. Este pasajul în care Aucassin îi cere vicontelui s-o elibereze pe Nicolette. Vicontele îi răspunde, amenințîndu-l cu pierderea paradisului, dacă ar face din fata cumpărată de la sarazini amanta lui.

„Paradisul? răspunde Aucassin. N-am ce face acolo. Nu vreau să mă duc în paradis, numai s-o am pe Nicolette, prea dulceă mea prietenă, pe care o iubesc atîta. În paradis nu se duc decît oamenii pe care o să vi-i spun. Se duc în paradis preoții bătrîni, bătrînii schiopi și ciungi care zi și noapte se prosternează în fața altarelor și crip-telor bătrîne; se duc acolo acei îmbrăcați în vechi mantale uzate și zdrențe, acei care

sînt goi, fără încălțăminte și nădragi, acei care mor de foame, de sete, de frig și de mizerie. Numai oamenii aceștia se duc în paradis; eu n-am nimic de-a face cu ei. Eu vreau să mă duc în infern, căci acolo se duc străluciții clerici și străluciții cavaleri, morți în întrecerile cavaleresti și în războaiele mărețe, oamenii de arme viteji și gentilomi: cu aceștia vreau să mă duc împreună. Se mai duc acolo frumoasele doamne curtene, prevăzute cu doi sau trei prieteni în afară de bărbatul lor, se duc acolo aurul, argintul și blănurile prețioase, se duc cîntăreții din harfă, jonglerii și regii societății mondene. Împreună cu aceștia vreau să mă duc, numai s-o am cu mine pe Nicolette, prea dulcea mea prietenă“.

Pasajul apare, în primul rînd, ca expresia sentimentelor de sfidare ale unui nobil încrezut și disprețuitor. Orgoliul de clasă îl face pe Aucassin să respingă tovarășia preoților umili și a oamenilor bătrîni, schilozi și săraci, chiar dacă numai cu ei împreună poate fi atins paradisul. El declară a prefera infernul, numai pentru a se menține în singura societate pe care o prețuiește, aceea a războinicilor și a bogaților, a cavalerilor și a doamnelor, a poezilor și a tuturor dispensatorilor cîntecului și ai veseliei.

Aucassin nu este deci dispus să renunțe la gusturile și înclinațiile sale, nici chiar în fața lumii de dincolo, postulate de credința religioasă. Tînărul nobil nu cunoaște o altă lege decît aceea a clasei lui și sufletul lui nu se frînge în fața perspectivelor eternității. Această declarație a orgoliului aristocratic vrea să dovedească un suflet nezguduit și neînfricat. Vicontele și nimeni pe lume nu pot să-l frîngă. Dar fiindcă o asemenea declarație a trufiei devenise posibilă, este un semn că puterea eticii religioase, cea mai de seamă aliată a feudalității, slăbise considerabil. Tot astfel, în secolul al XVIII-lea, cînd burghezia dădea luptele ei ideologice, ateismul, sau cel puțin gîndirea liberă, era o poziție de clasă, adoptată nu numai de reprezentanții burgheziei în luptă cu absolutismul, dar și de unii aristocrați, aliați în acest punct de vedere cu burghezia, ca expresie a unor resentimente ivite în interiorul clasei lor. Astfel, sînt atei sau liber-cugetători în secolul al XVIII-lea nu numai filozofii burghezi Helvetius și Lamettrie, dar și unii nobili, cum a fost de pildă vestitul lord Bolingbroke, fostul ministru conservator al reginei Ana, protectorul lui Voltaire, refugiat în Franța după eșecul jocului său politic în favoarea pretendentului James III. Tot astfel, Aucassin, purtînd în suflet rana pe care i-o provocaseră prejudecățile clasei lui, o atacă pe aceasta într-unul din meterezele ei cele mai solide, credința religioasă, ale cărei comandamente și amenințări își permite să le privească cu orgoliul disprețuitor atît de caracteristic clasei lui.

După ce povestirea *Aucassin și Nicolette* frînge astfel o săgeată împotriva religiozității feudale, mai frînge una și împotriva literaturii acestei epoci și a clasei care o domină. Episodul călătoriei în țara Torelore este, fără îndoială, o satiră îndreptată împotriva literaturii cavaleresti, a romanelor curtene din ciclul breton, cu multele aventuri de necrezut pe tărîmuri fabuloase. Țara în care femeile merg la război și bărbații trăiesc ca lehuzele acasă este o parodie a romanelor cavaleresti, manifestînd acea îndepărtare de spiritul romantic al cavalerismului, o îndrumare din care va rodi peste veacuri *Don Quijote* al lui Cervantes.

Scriitorul care arătase o atitudine atît de liberă față de prejudecățile și gusturile vremii sale era capabil să înțeleagă situația atît de tragică a poporului exploatat din vremea sa. Există în *Aucassin și Nicolette* un portret al țărânului iobag medieval, zguduitor în prezentarea omului degradat prin veacuri de subjugare și exploa-

tare. Țăranul este întâlnit de Aucassin, când acesta pornește s-o caute pe Nicolette în pădure. Iată portretul lui:

„De-a lungul vechiului drum năvălit de ierburi, Aucassin călătorea și, privind spre mijlocul căii, văzu un tânăr țăran, pe care vi-l voi înfățișa. Era înalt și neobișnuit de urît și hidos. Avea un păr zbîrlit (*hure*) mai negru decît cărbunele și ochii despărțiți de un lat de palmă; avea o față lătăreață, un enorm nas turtit, nări căscate, buze groase, mai roșii ca o fleică, și mari dinți galbeni și urîți. Era încălțat cu jambiere de pîslă (*housel*) și opinci late pînă deasupra genunchiului, legate cu sfori făcute din resturi de cînepă. Era acoperit cu o pelerină fără față și dos și se sprijinea pe o măciucă mare”.

Portretul conține alături de trăsăturile fizice, pe acele vestimentare, grăitoare pentru starea de mizerie a iobagului medieval. Aucassin începe o conversație cu nefericitul iobag și acesta are prilejul să-i vorbească despre felul suferințelor lui și al nedreptăților care-l lovesc în injusta orînduire a vremii:

— „Prietene, Dumnezeu să fie cu tine!

— Dumnezeu să vă binecuvînteze, răspunde omul.

— Să te ajute Dumnezeu, dar ce faci aici?

— Ce vă privește? răspunde omul încă o dată.

— Nu mă privește, dar te întreb spre binele tău.

— Spune-mi mai bine de ce plîngi, îl întreabă omul. De ce arăți o durere atît de mare? Dacă aș fi atît de bogat cum sînteți voi, lumea întreagă nu mi-ar scoate o lacrimă din ochi.

— Cum! Mă cunoști? întreabă Aucassin.

— Da, știu că ești Aucassin, fiul contelui, și, dacă-mi spui de ce plîngi, o să-ți spun ce fac aici.

— Mă învoiesc, răspunse Aucassin. Azi-dimineață am venit să vînez în pădurea asta: aveam un ogar alb, cel mai frumos ogar din lume, și l-am pierdut: iacă de ce plîng.

— Oh, făcu omul, mă jur pe inima domnului nostru Isus Cristos. Pentru un ciine ticălos verși lacrimi? Cine te mai poate respecta? Nu e om pe pămîntul ăsta, oricît de puternic ar fi, care să-i refuze tatălui tău, dacă i-ar fi cerute, zece, cincisprezece sau douăzeci de animale de soiul ăsta, spre marea bucurie a dăruitorului. Mai temeinic este dreptul meu de a plînge și de a fi mîhnit.

— Cum așa, frate?

— O să-ți spun, stăpîne. Eram tocmit de un boier bogat ca să ar cu plugul lui cu patru boi. Acum trei zile mi s-a întîmplat o mare nenorocire: am pierdut pe cel mai bun din boii mei, pe Rouget, pe cel mai bun de la plugul meu. Îl tot caut de atunci și n-am mîncat, n-am băut de trei zile. Nu îndrăznesc să mă întorc la curtea boierului, fiindcă aș fi aruncat în temniță, căci n-am cu ce să plătesc boul. Din toate avuțiile lumii, n-am decît ce vezi pe mine. Aveam și eu o biată mamă. Nu-i mai rămăsese decît o saltea proastă, dar i-a fost scoasă de sub ea și bătrîna doarme acum pe paie. Mi-e mai milă de ea decît de mine, căci, în privința banilor, soarta este schimbătoare. Dacă am pierdut acum, o să cîștig altă dată și o să plătesc boul cînd mi-o veni bine, și pentru asta n-o să plîng. Dar dumneata să verși lacrimi pentru un ticălos de cîine?”.

Aucassin, generos, dăruiește țăranului douăzeci de soli, prețul boului. Scena, rezolvată în felul acesta, este un document rar al vremii. Autorul confruntă sensibleria aristocratică cu suferința adîncă și reală a țăranului. Unul plînge pentru

animalul lui de lux, pentru ogarul pierdut (simplu pretext, de altfel, pentru a justifica lacrimile vărsate dintr-un alt motiv); celălalt se jeluiește din pricina boului cu care își săvârșea munca și care trebuia plătit. Țăranul știe să-și domine durerea și umilește, prin optimismul lui robust, durerea vană a stăpînului său. Păgînile citate mai conțin și un alt ecou al teribilului regim al epocii, cu exacțiunile lui, cu smulgerea saltelei din culcușul nenorocitului exploatat. Puține sînt documentele literare de la începutul secolului al XIII-lea cînd, o dată cu dezvoltarea comunelor, apărea un spirit mai liber, mai uman decît al lungului și întunecatului feudalism, care, întocmai ca în *Aucassin și Nicolette*, să prezinte într-o imagine mai clară relațiile dintre clasele sociale în epoca respectivă. Situația povestirii *Aucassin și Nicolette* este cu totul specială în mijlocul literaturii vremii. Trece prin ea ceva ca pre-sentimentul unei lumi noi. În secolul următor, țăranul picard, zugrăvit de scriitori, va deveni unul din eroii răscoalelor țărănești, al jacqueriilor care vor pustii nordul Franței. Dar în aceeași vreme, dincolo de Alpi, în Italia, va răsări soarele umanismului și învățații vor citi în scrierile filozofice ale lui Seneca, cuvintele sublime: *omul este un lucru sfînt pentru om (homo res sacra homini. Epistolae ad Lucilium, XCV, 35)*.

# SHAKESPEARE CA POET AL RENAȘTERII

Prima receptare a lui Shakespeare pe continent s-a produs cu unele greutateți legate de preponderența gustului clasic francez în cercuri literare foarte întinse. Voltaire este unul dintre aceia care vorbește francezilor mai întâi despre Shakespeare, în ale sale *Scrisori engleze* din 1737, dar cu rezerve care se vor înmulți de-a lungul întregii lui cariere. Voltaire îi recunoaște lui Shakespeare *geniul*, dar îi tăgăduiește *gustul*, deplînge în creația shakespeareiană ignorarea tuturor *regulilor* artei. Shakespeare ar fi reprezentantul unui secol primitiv și nu este îndoielnic, pentru Voltaire, că dacă ar fi trăit într-o epocă ulterioară, marele poet englez ar fi regăsit *gustul, regulile și conveniența*, vestita *bienséance* a clasicilor. Într-un rînd, Shakespeare este numit un *barbar*, ba chiar un *barbar beat*. Cînd citim aceste caracterizări, nu putem să ne minunăm îndeajuns de puterea prejudecăților literare, a prejudecăților celor mai conservatoare, chiar într-un spirit atît de liber și atît de deschis pentru noutate cum a fost al lui Voltaire. Rațiunea rezervelor lui Voltaire, exprimate uneori în formele cele mai violente, provenea din convingerea că poeții tragici francezi ai clasicismului realizează modelul inalterabil al oricărei creații tragice. Fiindcă Shakespeare nu putea fi adus sub incidența normelor clasice, creația sa ar fi neapărat barbară, lipsită de gust și de cuviință.

Unul din capitolele cele mai importante ale istoriei comparate a literaturilor este constituit de lupta împotriva suveranității gustului clasic francez în diferitele țări ale Europei secolului al XVIII-lea, în Anglia, în Franța, în Germania, în Italia. Aspirația către libertatea națională și socială, vie mai cu seamă în păturile burgheze, cerea smulgerea de sub autoritatea clasicismului de observanță franceză, adică a formulei literare pregătite în vremea absolutismului regal și ca o expresie incontestabilă a acestuia. Această luptă se purta sub stindardul lui Shakespeare. Bătălia pentru Shakespeare, pentru recunoașterea geniului său, era bătălia pentru o artă nouă, scuturată de convențiile anterioare, mai adîncă în cunoașterea omului, mai veridică prin cuprinderea tuturor contrastelor societății, mai zguduitoare prin intensitatea conflictului tragic. Tragedia franceză era o prelungire a conversației într-un salon, purtată de oameni bine crescuți; personajele ei erau eroi antici, prinți și curteni; materia ei dramatică de evenimente era destul de săracă, pentru că gustul delicat al aristocrației căreia i se adresa, respingea înfățișarea faptelor capabile să jignească acest gust, adică așa-zisele *căi de fapt, les voies de fait*: morți, crime sau alte acte

singeroase, perpetrate sub ochii spectatorilor. Gustul eliberat al cercurilor celor mai înaintate ale secolului al XVIII-lea cerea însă o dramă în care poporul să intre cu partea ocupată de el în umanitatea reală, în care frumoasa retorică a clasicismului să fie înlocuită prin vorbirea adevărată a oamenilor, o dramă curajoasă în înfățișarea tuturor adâncimilor sufletului omenesc și a faptelor inspirate de delirul pasiunilor lui. Astfel era drama shakspeariană, în jurul căreia se grupează toți apărătorii libertății în artă.

În bătălia pentru Shakespeare, primele rinduri ale frontului general au fost deținute de germani. Aici formula clasică, adoptată de nobile, era resimțită nu numai drept convențională, dar și opusă spiritului național. Este cunoscut rolul jucat de Lessing în precizarea acestor puncte de vedere. În *Scrisorile despre noua literatură* (XVII), Lessing a arătat odată că gruparea de sentimente pe care le inspiră drama shakspeariană este mai aproape de geniul poporului german decât aceea pusă în mișcare de tragedia franceză; grandoarea, melancolia și tragismul sînt mai adaptate sensibilității germane decât conveniența, gingășia și erotismul. Și pentru a dovedi acest lucru, Lessing citează cazul unei legende germane, pe a doctorului Faust al cărților poporane, un adevărat subiect shakspearian. Interesant este faptul că, așezîndu-se în primele rinduri ale bătăliei anticlasice, Lessing primește de la clasicii ideea că *Poetica* lui Aristotel a formulat o dată pentru totdeauna normele oricărei tragedii. Poetica lui Aristotel are, pentru teoreticianul german, o valoare tot atît de indiscutabilă ca și *Elementele* lui Euclid. Dar Lessing este de părere că în timp ce tragedia franceză respectase din vechiul tratat al antichității numai normele lui cu totul secundare și de detaliu, ca de pildă regula celor trei unități, Shakespeare realizase adevăratul spirit tragic, așa cum îl formulase *Poetica*, acel amestec al terorii și milei care zguduie sufletul spectatorului, dar în același timp îl purifică și-l înalță. Shakespeare este deci adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel decât clasicii care-l invocau în toate împrejurările. Filozoful grec nu făcuse de altfel altceva decât să sistematizeze creația tragică a vechilor poeți atenieni, a lui Eschil și Sofocle. Lessing putea deci conchide, în unele din croniclele sale grupate în *Dramaturgia hamburgică*, afirmînd că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci decât Corneille și Racine, deși cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară inițierii clasice de care se bucuraseră aceștia din urmă. Este deci Shakespeare un autor barbar rupt de toate tradițiile culturii? Lessing nu ajunge la aceste concluzii, pe care le formulează însă, cam în aceeași vreme, unul din primii traducători ai lui Shakespeare, în limba germană, un scriitor cu întinsă audiență în vremea sa, Christian Martin Wieland. Părerea acestuia era că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîștigat în forță și originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului și de a fi fost independent față de regulile lor. Astfel, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator modern al *Poeticii* lui Aristotel, Wieland recunoaște în același poet un spirit cu desăvîrșire descătușat de disciplina clasică. Prin această descătușare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii.

Iată deci un acord destul de interesant între shakspearieni și antishakspearieni, între cei care-l condamnau pentru a nu fi respectat modelele clasice și cei care-l venerau pentru a le fi călcat. Shakespeare ar fi fost deci un poet barbar, divergent față de marea linie tradițională pornită din Grecia clasică și îmbogățită în epoca Renașterii. Dar iată-ne foarte departe astăzi de aceste vechi concluzii ale criticii shakspeariene. Istoriografia literară modernă a înmulțit dovezile că Shakespeare



este un poet reprezentativ al Renașterii, termenul final, înflorirea cea mai înaltă și cea mai fină a întregii tradiții umaniste europene. Substanța de cultură a marelui poet englez este dintre cele mai bogate și rădăcinile ei coboară adânc în lumea de motive, de forme, de gândiri ale antichității și ale clasicismului. S-ar fi putut să fie altfel pentru poetul englez cel mai de seamă al secolului al XVI-lea?

Receptarea Renașterii în Anglia s-ar fi produs mult mai devreme, dacă lungile nenorociri ale războiului de o sută de ani și ale războiului celor două roze nu s-ar fi opus acestui proces. Încă din secolul al XIV-lea, Chaucer călătorește pe continent, cunoaște literatura franceză și italiană și împrumută acestora mai multe dintre motivele operei sale principale, *Povestirile din Canterbury*. Ceea ce este însă mai remarcabil decât aceste împrumuturi și decât numeroasele referințe clasice în opera lui Chaucer, este însuși felul artei sale, pătrunsă de un asemenea simț al individualității omenești, de o asemenea măiestrie în zugrăvirea portretului fizic și moral al diferitelor categorii de englezi din vremea sa, încît Chaucer apare, într-o vreme atît de legată încă de cultura evului mediu, drept un adevărat artist renescentist, un Boccaccio englez. Curînd însă se aud zăngăniri de arme: Anglia se îmbracă în zale pentru a-și menține posesiunile ei în Franța, pentru a impune pe tronul Angliei una din cele două familii rivale de pretendenți, pe York sau pe Lancaster. Cînd însă Henric VII, la sfîrșitul secolului al XV-lea, reușește printr-o căsătorie fericită să pună capăt sîngerosului război civil și, în locul nobilimii decimate, înfloresc o nouă clasă socială, care începe să dea o nouă menire Angliei, devenită pînă la sfîrșitul veacului următor, cea mai mare putere navală și comercială a lumii, cultura se înapoiază către izvoarele Renașterii, către frecventarea poezilor și gînditorilor antici și italieni. Întocmai ca de atîtea ori în istoria lumii, o țară care ajunge la nivelul dezvoltării sociale, atîns de o altă țară înaintea sa, se deschide influenței acesteia din urmă, se călăuzește după modelele ei, contractează o adevărată alianță ideologică cu cultura ei. Acesta este felul relațiilor care se stabilesc între Anglia și Italia după potolirea ultimei erupții medievale a războiului celor două roze. Un sol al umanismului italian, Cornelio Vitelli, apare în Anglia și devine profesor la Oxford. Universitatea oxfordiană devine centrul renumit al studiilor grecești; profesează aici William Grocyn, fost elev al lui Chalcondylas și al lui Angelo Poliziano. Un alt umanist englez, Linacrus, devine colaboratorul venețianului Aldus Manutius în pregătirea mării sale ediții din Aristotel; John Colet călătorește în Italia, unde devine prietenul lui Pico della Mirandola și al lui Marsilio Ficino. Umanismul englez dobîndește o asemenea dezvoltare încît la începutul secolului al XVI-lea produce una din cele mai de seamă figuri ale întregului umanism european, pe Thomas Morus, prietenul lui Erasmus, autorul *Utopiei*, povestire de tipul romanelor utopice ale alexandrinismului, dar animată de năzuințele societății engleze ale vremii sale. În tot timpul primei jumătăți a secolului al XVI-lea, se înmulțesc traduceri din greci, din latini, din umaniștii moderni. Poezii originali îi urmează în drumurile umanismului, imită modelele italiene și franceze. Încă din vremea domniei lui Henric VIII și în jurul nefericitei lui soții, Ana Boleyn, se formează un grup de poeți sub influențe umaniste și italiene, uneori franceze. Thomas Wyatt scrie satire horatiane, sonete ca Petrarca, rondouri ca ale lui Clément Marot; într-o poezie recomandă resemnarea lui Epictet. Henric Surrey traduce din Virgiliu, compune sonete petrarchiste, introduce pentametrul iambic, după modelul așa-ziselor *versi sciolti* italienești. Curentul se intensifică sub domnia Elisabetei, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, devenită epoca înfloririi umanismului englez.

Thomas Sackville, conte Dorset, vărul reginei, dă în *Oglinda Magistraților* o serie de monologuri ale unor personaje ilustre ale istoriei, inspirate de culegerea biografică a lui Boccaccio, *De casibus virorum et feminarum illustrium*. John Lyly, secretarul lordului Oxford, tipul englezului italianizat al vremii, dă în *Euphues* un roman filozofic platonizant, apoi tragedii cu subiecte antice ca ale italienilor și creează stilul eufuistic care, prin întinsa folosință dată exprimării figurative și aluzive, jocurilor de cuvinte și paradoxurilor, reprezintă varianta engleză a manierismului, în care sfârșește Renașterea pe continent. Philipp Sidney, alt reprezentant al marii aristocrații engleze, favoritul Elisabetei, cunoaște pe Ronsard și scrie ca și acesta sonete dedicate unei mari iubiri; compune vestita lui *Arcadie*, o pastorală în gustul celor scrise pe continent de Sannazar, de Montemayor sau de aceea ulterioară a lui Honoré d'Urfé. Edmund Spenser dezvoltă un motiv al romanelor medievale cavaleresti în *Regina Zinelor*, dar compune sonete platonizante, apoi *Immuri către iubirea și frumusețea cerească*, în care inspirația platonice este evidentă.

Inițierea, ba chiar moda umanistă și italianizantă, deveniseră atât de puternice și de întinse, încât Roger Ascham, reprezentantul pietății mai vechi, se plînge în *The Schoolmaster*, pe la mijlocul secolului al XVI-lea, că tinerii englezi reveniți din Italia au mai mult respect de *Triumfurile* lui Petrarca decît de *Cartea Genezei*, prețuiesc mai mult o povestire a lui Boccaccio decît una a *Bibliei* și tratatul *De officiis* al lui Cicero mai mult decît *Scrisorile* Sf. Pavel. Curentul progrese însă, fără posibilitate de oprire. Regina, ca și doamnele din înalta societate, citeșc în original pe Cicero, pe Platon și pe Xenofan. Cînd ambasadorul Veneției pronunță la curtea Angliei, discursul său de prezentare în limba latină, regina îi răspunde în grecește. Umanismul devine o modă, cu repercusiuni surprinzătoare în moravurile vremii. După știri din epocă, citate uneori, cînd regina vizita domeniile marilor nobili, îi ieșeau în față zeii penați ai castelului pentru a o conduce către apartamentele sale, driade ieșeau din boschete pentru a o saluta, satiri se jucau pe peluze: Diana o întîmpina cînd pleca la vînătoare și Cupidon îi oferea săgeata lui de aur.

Cultura și atmosfera umanistă a secolului al XVI-lea englez, descrise adeseori de istoria și critica literară, sînt absolut evidente. Veacul nu era deci atît de „barbar“, precum credea Voltaire. Și Shakespeare, în mijlocul acestui veac, nu putea fi un autor desprins cu totul de tradițiile umaniste ale Europei Occidentale, o explozie grandioasă a puterii de creație a naturii, cum a crezut Wieland și alții în același timp. Este adevărat că inițierea umanistică în limbile clasice a lui Shakespeare s-a produs într-un timp destul de scurt, în intervalul celor vreo șapte ani cît a fost elevul așa-zisei *Grammar School*, la Stratford, unde se învață latina, elemente de greacă, de franceză și italiană și se citeau autorii, mai ales cei latini. În oda compusă în cinstea memoriei prietenului său William Shakespeare, Ben Johnson a rezumat starea inițierii clasice a lui Shakespeare, scriind că acesta știa puțin latina și încă mai puțin greaca: *small Latin and less Greek*. Dar peste învățătura școlară a lui Shakespeare, s-au depus bogatele achiziții umaniste obținute prin variate lecturi clasice în limba engleză, prin cunoașterea poezilor englezi uniști ai epocii sale, prin frecventarea învățătorilor cercuri aristocratice, în care poetul găsisse un protector și un prieten în contele Southampton. Într-o fază a criticii shakespeariene, ulterioară aceluia descris mai sus, s-a relevat tocmai întinderea și varietatea culturii lui Shakespeare. Astfel, în ale sale *Prelegeri asupra artei și literaturii dramatice*, din 1808, Aug. Wilhelm Schlegel a insistat asupra vastității culturii lui Shakespeare, îndatorate deopotrivă umanismului, izvoarelor istorice interne,

observației naturii, meseriilor, tradițiilor și credințelor populare. Și, de unde secolul al XVIII-lea crezuse în ignoranța lui Shakespeare, epoca mai nouă a fost uimită tocmai de bogăția culturii sale, astfel încît, atunci cînd s-a pus problema paternității operei shakespeareiene, unii istorici au crezut că o pot atribui, tocmai din pricina adîncimii și feluririi învățăturii manifestate de ea, lui Bacon de Verulam, spiritul cel mai învățat al epocii. Ipoteza a fost, evident, înlăturată, iar știința lui Shakespeare n-a mai trebuit să fie altfel explicată decît prin puterea unei minți geniale de a cuprinde și de a introduce în sintezele sale întreaga cultură a unei epoci. Studiul izvoarelor, căruia istoria literară îi consacră astăzi silințe atît de stăruitoare, își propune o temă prea îngustă, deoarece dincolo de stabilirea unor locuri paralele între două opere succesive și independent de identificarea unor influențe precise, există fenomenul integrării unei culturi în toate operele geniale ale poeziei. Și, astfel, după cum Dante dezvoltă în expresie poetică întreaga lume de gîndire a evului mediu și a scolasticii, după cum Balzac introduce în viziunea sa asupra societății franceze în epoca Restaurației și a regelui burhez toate elementele științelor istorice, sociale și biologice ale vremii sale, Shakespeare este poetul cel mai reprezentativ al Renașterii și al umanismului.

Caracterul renescentist și umanistic al operei shakespeareiene poate fi urmărit în planul formelor, al motivelor și izvoarelor, al procedeele de artă și al spiritului ei general. Aceste felurite planuri posedă, după metoda aplicată aici, însemnătăți deosebite, încît urmează să le tratez cu dezvoltări felurite după însemnătatea pe care mi se pare că le-o pot recunoaște.

Formele dramei shakespeareiene sînt tragedia istorică și legendară, comedia de caracter, pastorală, feeria și basmul dramatic. Tragedia istorică apare, mai întîi, în Renașterea italiană. Într-un moment cînd umanismul dezvăluise marile izvoare istorice ale antichității cu mulțimea lor de caractere și fapte mărețe și grozave, s-au găsit și scriitorii dispuși să le prezinte în tragedii. Începutul îl face, în 1515, Trissino cu tragedia *Sofonisbe*, care înfățișează soarta soției regelui Numidiei primindu-și moartea de la Massinissa, fostul ei logodnic, devenit acum dușmanul patriei sale. Faptele sînt narate în Titus Livius și, din materia lor, Trissino compune o tragedie cu coruri, după modelul lui Sofocle și Euripide. Genul tragediei istorice află condiții particulare de dezvoltare dincolo de Alpi, cînd resentimentele trezite de războaiele religioase aduc în Franța, la mijlocul secolului al XVI-lea, interzicerea vechilor mistere. În acest moment se gîndesc poeții să compună, după modelul lui Trissino, tragedii cu subiecte antice. Atunci scrie Jodelle *Cleopatra* sa. Alteori, poeții compun tragedii cu subiecte împrumutate istoriei mai mult sau mai puțin îndepărtate a popoarelor moderne. Este cazul lui Giovanni Ruccelai, autorul *Rosamundei*, în care ni se înfățișează o întîmplare din vremea longobarzilor, și al lui Tasso, autorul lui *Torrismondo*, dramatizarea unui episod din istoria goților. În fine, uneori poeții își găsesc subiectele lor în culegerile novelistice ale vremii, ca de pildă Giraldu în *Orbecche*, după o întîmplare narată de el însuși mai înainte. Iată deci că rădăcinile tragediei istorice cu subiecte antice, naționale sau nuvelistice, ale lui Shakespeare, de pildă *Iulius Caesar*, *Richard III* sau *Othello*, coboară pînă în Italia Renașterii. Prin felul alegerii temelor sale, Shakespeare ne apare ca un poet renescentist.

Același este cazul comediilor lui Shakespeare. Multă vreme publicul Renașterii s-a mulțumit numai cu comediile antice ale unui Plaut și Terențiu, prelucrate adeseori de autorii italieni. În unele cazuri, scriitorii au contaminat teme din ambii poeți

comici latini, ca de pildă Ariosto în *I Supositi* unde apare tipul lui Petrucchio, pe care Shakespeare îl va relua în *Scorpio îmblinzită*. În amintita comedie a lui Ariosto, ca și în cele ale lui Machiavelli sau Aretino, apare și comicul de caracter, adică acea specie în care faptele comice izvorăsc nu din hazardul situațiilor, cum era mai totdeauna cazul în vechea comedie, dar din caracterul personajelor. Un caracter atît de bine conturat ca cel al lui Fra Timoteo în *Mandragola* lui Machiavelli sau *Il Ipocrito* în comedia lui Aretino a devenit baza istorică a noii comedii de caracter, ilustrată de Shakespeare în *Nevestele vesele din Windsor*, în *Scorpio îmblinzită*, în *Cei doi tineri din Verona* și în altele. Comedia de caracter a lui Shakespeare n-ar fi fost posibilă fără temelia așternută de poeții italieni ai Renașterii, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Deci, și prin această parte a operei lui, Shakespeare ne apare ca un poet al Renașterii.

În fine, a treia specie dramatică a acestei epoci a fost pastorală. Renașterea cunoscuse, pînă la un moment dat, numai pastorală narativă, o dezvoltare a idilei antice, de pildă *Arcadia* lui Sannazzaro. La mijlocul secolului al XVI-lea, Agostino Beccari scrie și face să se reprezinte prima dramă pastorală *Il Sacrificio*. Genul culminează curînd cu *Aminta* lui Tasso, compunere grațioasă cu personaje nobile sau legendare, costumate în păstorițe și păstori îndrăgostiți, angajate într-un conflict fără adîncime, repede rezolvat prin punerea de acord a amanșilor împăcați. Pastorală renașcentistă a dat consecințe importante în opera lui Shakespeare, ca de pildă în *Cum vă place*, dar cu o aprofundare superioară a situațiilor, apoi și în alte piese unde elementul pastoral joacă un rol mai mic sau mai mare, ca în *Visul unei nopți de vară*, în *Povestire de iarnă*, în *Cymbelin*, în *Furtuna* și în altele. Critica shakespeareiană a arătat uneori că adevăratul aport original al marelui poet englez la lumea de forme dramatice a Renașterii este feeria și basmul, adică tocmai *Visul unei nopți de vară* sau *Povestire de iarnă*, *Cymbelin* și *Furtuna*. Dar, în afară de faptul că în toate aceste bucăți elementul pastoral posedă o dezvoltare destul de mare, se poate face observația că și în prototipurile mai vechi ale genului, de pildă în *Aminta* lui Tasso sau în *Pastor Fido* a lui Guarini, aspectul liric cunoaște o asemenea extindere, încît nu este de loc nepotrivit a face să descindă și feeria ca și drama lirică shakespeareiană, din modelele stabilite de poeții Renașterii italiene. Originalitatea lui Shakespeare, una din cele mai puternice în întreaga literatură a lumii, nu stă deci în genurile cultivate de el, în cadrele formale ale creației sale. Acestea au apărut în Renașterea italiană și se bucurau de o răspîndire europeană. Folosindu-le, Shakespeare ne apare ca un poet al Renașterii. Este prima formă a apartenenței marelui poet la epoca sa.

Același lucru se poate spune despre motivele și izvoarele shakespeareiene. Shakespeare este poetul unei epoci în care originalitatea motivului nu se bucură de prețuirea acordată acestuia mai tîrziu. Spectatorilor le plăcea mai degrabă să regăsească motive și figuri cunoscute, așa cum ascultătorilor de basme din toate epocile le-a plăcut regăsirea acelorași eroi, a lui Făt-Frumos sau a Ilenii Cosînzenei, salutați ca niște vechi cunoștințe. Întocmai ca Ariosto, ca Rabelais sau ca Cervantes, Shakespeare folosește deci întreaga lume de motive a trecutului. Temele principale sau episodice ale dramelor sale sînt împrumutate deci dintr-un mare număr de izvoare: vechile cronici engleze, folclorul creației dramatice și epice engleze ceva mai vechi, dar și izvoarele umanistice, adică literaturile antice și acele ale Renașterii în țările romanice. Astfel, în *Comedia erorilor*, este reluat motivul confuziei între doi frați gemeni din *Menaechmi* lui Plaut. În *Cei doi tineri din Verona*, critica a identi-

fiat episoade inspirate de pastorală lui Montemayor, *Diana*, de pildă episodul travestirii eroinei pentru a-și putea urmări iubitul și al rățcirii celor doi amănți într-o pădure. Grozăviile unor episoade din *Titus Andronicus*, ca de pildă tăierea mîinilor și limbii fiicei lui Titus de către teribilul Aaron, a putut fi inspirată de povestirea Philomelei din *Metamorfozele* lui Ovidiu, după cum caracterul scelerat, în orgoliul său, al lui Titus amintește neapărat de *Hercules furens* al lui Seneca. *Romeo și Julieta* dramatizează o întîmplare povestită de nuveliștii italieni, de Masuccio din Salerno, de Luigi da Porta și de Bandello, transmisă prin prelucrarea franceză a lui Pierre Boistean din *Histoires Tragiques*, prelucrare care inspirase și alte drame și narațiuni engleze, înaintea lui Shakespeare. Întîmplarea lui Othello provine dintr-o năvelă a venețianului Cinthio. Dramele romane, *Julius Cesar*, *Antoniul și Cleopatra* și *Coriolan*, împrumută subiectele lor din *Viețile paralele* ale lui Plutarch, pe care Shakespeare le citise în traducerea engleză a lui Thomas North, făcută după versiunea franceză a lui Amyot. *Timon din Athena* era cunoscut din *Viața lui Antoniu* a lui Plutarch și dintr-un dialog al lui Lucian, netradus în englezește încă în epoca elisabetană, dar ale cărui ecouri pot fi indetificate în mai multe scrieri ale aceleiași vremi. N-am putut da decît puține izvoare din numeroasele stabilite de critică și care aduc dovada incontestabilă a participării lui Shakespeare la întreaga cultură a Renășterii și a umanismului.

Mai mult însă decît prin genurile dramatice cultivate sau decît prin motivele și izvoarele sale, caracterul renascentist al operei lui Shakespeare se vădește în scopul pe care pare a-l da literaturii. Încercînd o foarte largă generalizare asupra producției literare în epoca anterioară Renășterii, mi se pare că scopul ei a fost mai mult să dea un aliment imaginației decît cunoașterii, să amuze mai mult decît să instruiască. Facem această generalizare cu deplina conștiință că o idee atît de generală s-ar putea să nu subsumeze toate faptele. Dar dacă mă întreb pentru care motive scriau vechii povestitori, mi se pare că s-ar putea afirma că scopul lor era să intereseze pe ascultători sau pe cititori prin caracterul rar, neașteptat și extraordinar al faptelor povestite. Autorii eposurilor medievale și al romanelor cavale-rești nu ocupau o poziție mult deosebită de aceea a povestitorilor populari, adică a acelora care debitează unui public adunat într-o șezătoare întîmplările de necrezut ale unui erou iubit. Fiecare din noi a făcut această experiență cel puțin în anii copilăriei, cînd ascultam din gura unei persoane mai bătrîne, depozitară a vechilor basme, povestirea faptelor eroice și minunate ale unui erou simpatic prin tinerețea, prin forța, prin curajul și prin priceperea lui, capabil să asigure victoria cauzei lui bune împotriva unor adversari brutali sau a unor uneltitori vicleni, vrednici de ură. Ascultătorii basmelor populare nu descoperă aspecte necunoscute ale omului, nu pătrund în regiunea mai adîncă a jocului motivelor în sufletul omenesc, nu se bucură pentru că ajung a cunoaște pe om în chip mai profund, ci pentru că urmăresc înlănțuirea plină de surprize a faptelor, delectabilă pentru imaginație. Cu acest fel de interes urmărim însă nu numai basmele populare, dar și poemele eroice sau romanele cavale-rești ale evului mediu. Întîmplările lui Roland, ale lui Siegfried, ale lui Igor, ale regelui Arthur și ale cavalerilor săi și, pînă mai tîrziu, aventurile lui Amadis, nu s-au adresat altei părți a sufletului și n-au provocat o altă atitudine din partea publicului lor decît aceea a ascultătorilor de basme. Întrudat cu interesul epic a fost și acela dăruit producției dramatice, deși în misterele și moralitățile medievale se poate semna și intenția autorilor de a întări credința și de a transmite bunele precepte morale. Nimeni dintre spectatorii teatrului medieval nu făcea

însă o descoperire morală, nu câștiga o nouă perspectivă etică, necunoscută din predicile de amvon. Ceea ce era mai ales interesant pentru acești spectatori era regăsirea episoadelor atât de mișcătoare ale legendelor sacre sau pe acele ale omului bogat în lumea lui de zădărnicii etc.

Într-o lucrare relativ recentă, *Literatura europeană și evul mediu latin*, istoricul literar german E. R. Curtius amintește vechea doctrină a lui Quintilian, după care scopul retoricii este să învețe, să miște și să delecteze (*docere, movere, delectare*), al poeziei însă numai acesta din urmă, *simpla delectare (solam voluptatem)*. Curtius urmărește transmiterea acestei idei în evul mediu. Poezia ca delectare a fost o categorie constitutivă în literatura medievală; dar dacă nu se poate contesta nici intenția acesteia de a mișca și de a transmite învățături morale, de pildă în teatru sau în producția didactică, nu este mai puțin adevărat că aceste învățături nu îmbogățeau fondul de maxime propagate de biserică și de școală, și, în genere, unanim cunoscute.

Este necesar să cunoaștem aceste vechi împrejurări, pentru a înțelege bine ce a adus nou Renașterea în literatură. Încă din zorile ei, *Divina Comedie* a lui Dante aduce revelații extraordinare asupra sufletului omenesc, asupra pasiunilor, asupra prăbușirilor și înălțărilor lui, într-un fel pentru care nu putem cita nici o analogie în toată literatura narativă anterioară. Din acest moment, poezia năște numai aliment al imaginației; ea devine acum instrument de cunoaștere a sufletului omenesc și a societății. Un nou fel al interesului literar însoțește de aci înainte, prin felul în care înfățișează mecanismul sentimentelor omenești, nuvelistica italiană, poemele eroi-comice, pastoralele, comedile de caracter, noul roman. Întreagă această producție, ilustrată de Boccaccio, de Ariosto, de Rabelais sau de Cervantes, se deosebește de toată literatura anterioară, de literatura evului mediu, printr-o cunoaștere mai adâncă a omului, prin mulțimea ei de observații asupra sufletului individual și a societății, incomparabil mai întinse.

Drama shakespeareiană apare în cîmpul acestei revoluții literare. Niciodată, de cînd scriitorii începuseră să scrie teatru, nu se aruncaseră sonde atât de adînci în sufletul omenesc. Shakespeare pricepe omul din bazele lui somatice. Trăsăturile corporale, temperamentele fizice, devin elemente ale caracterelor și, din acestea, decurge acțiunea dramelor. Conjurația lui Brutus și Cassius, în *Julius Caesar*, este un fapt al vechii aristocrații senatoriale împotriva dictaturii șefului partidului popular, dar această conjurație este sprijinită de temperamentele celor doi conjurați, de melancolia lui Brutus, de irascibilitatea lui Cassius, om uscățiv, concentrat și amar. Faptele de groază ale lui Richard III provin din diformitatea lui corporală și din resentimentele pe care aceasta le trezește în sufletul lui. Shakespeare pricepe, ca nimeni altul înainte, întreaga complexitate psihică, îmbinarea notelor contradictorii în același caracter, ca de pildă cruzimea bestială, înaltul simț cavaleresc al onoarei și iubirea cea mai delicată în *Othello*, ura nestinsă și tandrețea paternă în *Shylock*. Toți poeții trecutului zugrăviseră caractere unitare, structuri dominate de o singură pasiune. Shakespeare prezintă omul interior devastat de lupta tendințelor lui contradictorii. Această împrejurare îi permite să zugrăvească nu numai omul static, același în toate manifestările sale, dar caractere în devenire, evoluind între poli opuși, ca Timon, care de la extrema bonomie și generozitate ajunge la mizantropia cea mai neagră. Adîncă și fără precedent este la Shakespeare intuiția filiațiilor și afinităților între caracterele aceleiași familii, ca în *Regele Lear*, unde fiecare din ficele acestuia, Gonerill și Regan pe de o parte, Cordelia pe de alta,

întrepează cîte unul din aspectele firii tatălui: orgoliul lui abuziv de mare feudal, adîncimea simțirii lui umane, căreia i se limpezește pînă la urmă soarta plină de suferință a multîmilor omenești. Poetul știe să urmărească alternanța motivelor, felul uimitor al succesiunii lor, ca de pildă în scena certeii dintre Brutus și Cassius (*Julius Caesar*, IV, 3), unde mînia urcă pînă la paroxism, dar cade apoi, se istovește prin excesul ei și se transformă în înduioșare, în iubire prietenească. Marele psiholog cunoaște multiplicitatea de planuri ale structurii morale a omului și invazia spre suprafață a celor mai adînci dintre acestea: voința de putere a lui Macbeth, evocată din străfunduri, devenită conștiință de sine, apoi obsedantă, tiranică și devastatoare. Observația poetului se oprește, uncori, în fața aspectelor crepusculare ale conștiinței: cunoaște fenomenul sugestiei, vorba aruncată în treacăt lui Brutus și care prinde rădăcini în cugetul lui, trezindu-i ambiția, simțul răspunderii istorice; cunoaște și descrie visul, delirul, halucinația și nebunia. Zadarnic am căuta, în întregul trecut al literaturii, o materie de observații asupra omului, la fel de bogată, exactă și adîncă cum este aceea a caracterelor lui Shakespeare. Poetul englez rămîne cel mai mare psiholog al literaturii universale, pînă la acela care îi seamănă mai mult prin puterea lui scormonitoare, prin raza de lumină aruncată asupra laturilor ascunse și contradictorii ale sufletului: Dostoievski. Dar lucrul n-ar fi devenit posibil fără marea faptă care a dat un nou scop literaturii în Renăștere, transformînd-o într-un instrument de investigație și cercetare a omului. Vastitatea și profunzimea cunoașterilor lui Shakespeare constituie manifestarea unui poet al Renășterii, a celui mai însemnat din această epocă.

Îl unește, în fine, pe Shakespeare cu epoca sa, înțelegerea filozofică a vieții. Sensul spiritual-istoric al acestei epoci a fost acela de a înlocui vechea perspectivă teologică asupra lumii cu una formată în reflecția filozofică și în cercetarea științifică. Cultura spirituală a lumii a fost condusă veacuri de-a rîndul de biserică și de învățătura ei. Începînd însă din secolul al XV-lea și, mai întîi în Italia, apare tipul unui cugetător liber, care își extrage îndemnul din libera speculație a filozofilor antici, substituie autorității cercetarea și pe aceasta o duce pînă la punctul în care poate înlocui vechea imagine a universului cu una nouă, pusă de acord cu datele observației; descoperă simțul critic în comparația vechilor manuscrise, dintre care știe să aleagă pe cele autentice, aplică această metodă chiar textelor sacre, garantate de biserică. Figurile reprezentative ale acestei vremi sînt Copernic, Giordano Bruno, Lorenzo Valla, Galileo Galilei, Montaigne și Lodovico Vives. Shakespeare aparține aceleiași linii a cugetării descătuse, în rebeliune față de dogmatismul anterior. S-au grupat uneori locurile din dramele lui Shakespeare care ar putea reface doctrina filozofică a poetului, deși într-o creație obiectivă, cum este drama, ideile nu sînt ale poetului, ci ale personajelor lui. Totuși, cînd expresia acestor idei apare în împrejurări cînd personajele aruncă priviri larg cuprinzătoare asupra vieții, nu putem să nu auzim în ele glasul însuși al poetului, mai ales dacă ele nu sînt contrazise și echilibrate de alte idei. S-a arătat astfel că mai toată materia de reflecție a dramelor shakespeariene, mai ales în epoca medie a creației poetului, reprezintă punctele de vedere ale unui scepticism radical, uneori ale unui nihilism deznădăjduit, care nu recunoaște nici o lege morală în lume. „Viața este o poveste istorisită de un idiot, fără niciun sens“, reflectează Macbeth (V, 1) cînd primește vestea morții reginei. Nu poate vorbi așa decît un om care a pierdut orice credință, cineva care se găsește în paroxismul crizei morale. Putem oare nădăjdui o restabilire a echilibrului moral al lumii în viața de dincolo de moarte? Nu știm însă nimic despre ce

se întâmplă după aceasta și numai nesiguranța noastră cu privire la tărimurile din care nimeni nu s-a întors, prelungește existența mizerabilă a omului (*Hamlet*, III, 1). Astfel de reflecții într-o operă poetică ar fi fost cu neputință, în Anglia, cu un secol mai devreme. Prezența lor în operele lui Shakespeare se explică prin valul de ateism care se revarsă asupra Angliei, la sfârșitul secolului al XVI-lea, ca o expresie a luptelor împotriva catolicismului și a unora din influențele materialismului mecanicist, în felul lui Pomponatius, absorbite în aceste împrejurări. Raționalismul filozofic, într-o primă formă a luptei lui antidogmatice, cunoaște astfel de manifestări nihiliste. Până când să recunoască o altă ordine și semnificație a lumii, revelate de rațiune, lupta antidogmatică împotriva vechilor credințe, tăgăduiește orice ordine și orice semnificație. Momentul acesta poate fi identificat într-unele din dramele lui Shakespeare.

Apare apoi un scepticism mai blînd, care nu deznădăduiește dar care rămîne agnostic. Nu putem cunoaște nimic, fiindcă nu putem ieși din individualitatea noastră. Orice cunoaștere se formează în raport cu felul intereselor, al dispozițiilor, al pasiunilor noastre. Din această pricină se ivește extrema varietate a opiniilor, a gusturilor, a legilor, a moravurilor omenești. Este momentul reprezentat de scepticismul lui Montaigne. Opera acestuia, tradusă în englezește de Florio, era citită în cercul prietenilor lui Shakespeare și, cu siguranță, de acesta însuși. Critica a stabilit diferite locuri paralele între dramele lui Shakespeare și *Essais*-urile lui Montaigne, recunoscute astfel ca niște izvoare ale celor dintîi. Cînd în scena dintre Hamlet și prietenii săi, Rosenkranz și Gîldenstern, aceștia refuză, din prudență curteană, să se asocieze observației că „Danemarca este o închisoare“, Hamlet le răspunde: „Atunci nu este pentru voi: pentru că, în fond, nici un lucru nu este bun sau rău; gîndirea noastră îl face de un fel sau altul. Pentru mine este o închisoare“. S-a pus în paralelism această reflecție a lui Hamlet cu aceea a lui Montaigne (în *Essais*, I, XI): „Ceea ce numim rău sau suferință nu este nici rău nici suferință; numai reprezentarea noastră le dă această calitate“. Reflecția lui Hamlet este deci tipic montaigneană. Cînd Hamlet cugetă cu melancolie la soarta stăpînitorilor, deopotrivă cu a celor mai umili cerșetori, în momentul cînd, prin moarte, intră deopotrivă în ciclul material al naturii, în gura eroului lui Shakespeare apare o figură de stil împrumutată lui Montaigne. „Regele gras și cerșetorul slab sînt numai două mîncări (pentru viermi); două feluri pentru o singură masă“ spune Hamlet (IV, 3), ca și Montaigne: „Inima și trupul unui mare împărat triumfător, iată dejunul unui mic vierme“ (*Essais*, II, 12). Nu vom reproduce toate textele paralele ale lui Shakespeare și Montaigne. Critica a obținut de mult dovada ecourilor filozofului francez în operele lui Shakespeare. Scepticismul acestuia, format în practicarea izvoarelor amintite sau pe orice altă cale, este un alt aspect al unei gîndiri descătuseată, dar care n-a atîns încă terenul unor noi certitudini filozofice și morale.

Dar dacă nu putem cunoaște nimic, dacă despre lucruri știm numai cum ne apar, nu cum sînt ele în realitate, nu cumva viața este o iluzie inconsistentă, ceva ca un vis sau ca o reprezentație de teatru? Poate că moartea nu este altceva decît trecerea dintr-un somn în altul. „Numai teama de visurile care ne pot apărea, atunci cînd lepădăm apăsarea pămîntului, ne silește să rămînem liniștiți și să lăsăm mizeria să îmbătrînească“ (*Hamlet*, III, 1). În *Cum vă place* (II, 7), Ducele, care și-a pierdut tronul și trăiește acum în pădurea Ardenilor, reflectează cu melancolie la jocul oamenilor pe marele teatru al lumii. Jack melancolicul îl confirmă: „da, lumea-întreagă este doar o scenă“. În *Visul unei nopți de vară*, personajele stau sub vraja



lui Puck, care le-a încurcat mințile și le face să se înșele asupra obiectului iubirii lor, pe care îl percep, de altfel, cu deplină înșelare: frumoasa Titania găsește încântător și îmbrățișează cu foc un ins cu cap de măgar. Nu cumva sîntem tot timpul prada unor astfel de iluzii? În *Scorpia îmblinzită*, un biet bețiv, Sly, este transportat, în timpul somnului, în palatul unui duce și este făcut să creadă, la deșteptare, că el este ducele și că i se cuvin semnele de respect și răsfățurile cu care este înconjurat. În *Regele Lear*, Edgar îl face să creadă pe bietul tată orb, făcîndu-l să alunece de pe o piatră, că a căzut de pe stîncile înalte de la Doover. Imaginația se substituie tot timpul realității. În *Furtuna*, Prospero pune la cale, prin arta lui vrăjitoarească, o mascaradă a spiritelor aeriene, pe care apoi o risipește. La fel se întîmplă, reflectează Prospero, cu viața întregii lumi: „Sîntem făcuți din aceeași stofă ca visele noastre și scurta noastră viață este înconjurată de somn” (*Furtuna*, IV, 1). Comparația vieții cu teatrul și cu visul a fost un motiv literar care, apărut în antichitate, a cunoscut o întinsă difuziune în Renaștere. Istoricul acestui motiv a fost făcut de mai multe ori și eu însumi am consacrat o scurtă cercetare temei *lumea ca teatru*. Faptul ca aceste motive revin atît de des în Renaștere, la Marsilio Ficino, la Erasmus, la Vives, pînă să găsească mari întrupări literare la Shakespeare și la Calderon, se explică prin același scepticism care se instalează în gîndirea Renașterii, atunci cînd reflecția filozofică înlocuind vechile dogme ale bisericii, produce o criză a tuturor certitudinilor, sentimentul iluzionismului universal.

A rămas oare Shakespeare totdeauna la pozițiile scepticismului? Gîndirea filozofică liberă, marea cucerire a Renașterii, nu i-a oferit niciodată terenul solid al unor certitudini? Ca atîtea alte mari spirite ale Renașterii, nutrite în înțelepciunea antichității, Shakespeare întrevede posibilitatea unei reforme a omului și a societății, prin apropierea lor de norma naturii. În *Furtuna* (II, 7), Gonzalv crede în posibilitatea altei lumi, liberă de egoismul societății din timpul său: „fără bogății și sărăcie, fără servitori, fără contracte și moștenire, fără împărțiri ale pămîntului, fără arătătoare de drumuri, fără cîmpii cultivate și fără podgorii, fără grîu, vin, ulei, metale și fără meșteșuguri”: omul revenit la starea de natură. A fost semnalat un pasaj din Montaigne (*Essays*, I, 30) care cuprinde aceeași evocare în aceleași forme, cu aceleași cuvinte. Este una din utopiile atît de frecvente în Renaștere, deopotrivă cu acele ale lui Thomas Morus, Campanella, Bacon. Interesant este la Shakespeare nu conținutul utopiei sale, ci îndemnul de a fantaza utopic, ca o expresie a dorinței de reforme atît de caracteristică pentru cultura critică a timpului. Pînă să se lumineze o altă lume, pusă de acord cu rațiunea omului, poetul întrevede un om regenerat prin viața în mijlocul naturii, departe de fastul și crimele curților. Este în *Cybelin*, cazul fraților Belarius și Gauderius, crescuți în pustietate și care au devenit oameni drepti, puri, viteji și iubitori de oameni. Shakespeare afirmă deci posibilitatea reformei omului în adîncime, dar pentru aceasta nu poate recomanda altceva decît retragerea din corupta societate a timpului său, ceea ce de altfel nu era o soluție pentru că lăsa neatinsă vechea orînduire a societății care putea trăi netulburată mai departe, alături de solitarul regenerat prin natură. Tipul omenesc pe care poetul îl prețuiește mai mult, pentru că de el se pot lega speranțele lui cele mai bune, nu mai este cavalerul, omul de arme, personajul reprezentativ al feudalității. Întocmai ca Ariosto și Cervantes, Shakespeare înfățișează o dată pe omul feudal în versiunea lui ultimă, degenerată și caricaturală. Este Falstaff, aventurier al cîmpurilor de bătălie, pe care îndrăznim să-l comparăm cu Orlando și cu Don Quijote numai pentru că poetul lui manifestă aceeași atitudine critică

față de idealurile cavalerismului, evidentă și la Ariosto și la Cervantes. Figura umană pe care Shakespeare o prețuiește mai mult este cugetătorul, Prospero al *Furtunii*, magician ca atîția oameni ai Renașterii, dar care în cele din urmă renunță la practicile magiei și, hotărît să nu mai folosească decît puterile minții și inimii lui, liberează pe Ariel, slujitorul lui supranatural. Sufletul lui Prospero s-a înălțat, nu mai cunoaște ura împotriva vechilor lui persecutori, nu mai folosește împotriva-le vrăjitoriile lui și, purificat prin suferință și prin cugetare, adresează lui Alonso, regele Neapoulului, îndemnul care aduce concluzia tuturor experiențelor lui: „Gîndește binele și fi senin!” (V, 1), un îndemn care ar fi putut să fie pronunțat de mulți alți umaniști ai Renașterii.

Ciștigul cel mai de seamă al liberei cugetări shakespeareiene este însă adîncimea cunoașterii omului în opera sa. Jakob Burckhardt, istoricul Renașterii, a exclamat odată: „Închipuiesc-și cineva ce ar fi devenit Shakespeare sub un vicerege spaniol sau în vecinătatea sfîntului Oficiu la Roma sau închipuiesc-și-l în propria lui țară, cîțiva ani mai tîrziu, în epoca Revoluției engleze”. Acest efort al închipuirii cerut de Burckhardt ne duce la concluzia că, în acele momente, Shakespeare n-ar fi fost Shakespeare. Poziția spirituală a acestuia a fost determinată de acel moment unic în care, prin ivirea anglicanismului, catolicismul își pierduse pozițiile, în timp ce puritanismul nu și le cîștigase încă. În acest moment de relative libertăți spirituale a putut să se dezvolte un spirit cu lărgimea orizontului și cu profunzimea întuițiilor morale ale lui Shakespeare. Și această pătrundere atît de scormonitoare în sufletul omenesc, această vastitate și adîncime a cunoașterilor lui morale poartă în ele mesajul cel mai important al poetului. Prin Shakespeare, toate națiunile care s-au deschis influenței operei lui, întreaga omenire a devenit mai lucidă, mai clară și mai adîncă în înțelegerea omului. Cunoașterea mecanismului pasiunilor, a tuturor motivelor active în sufletul omenesc și a diferențierilor individuale ale acestuia, au făcut progrese enorme prin drama shakespeareiană. Luciditatea morală superioară aduce neapărat o dezvoltare a simpatiei umane. Răutatea este adeseori un efect al îngustimii minții, după cum iubirea de oameni activă crește din lărgimea de orizont a omului luminat, din puterea pătrunderii lui în sufletul semenului. Acest suflu al unei înțelegeri superioare adie prin toată opera lui Shakespeare și transmite cititorului și spectatorului îndemnuri către comprehensiune și bunătate. Recunoaștem aici mesajul suprem al lui Shakespeare, un mesaj făcut posibil prin orientările de cultură ale Renașterii, aduse de el, de marele poet, la forma înfloririi lor supreme.

Shakespeare este un poet al Renașterii prin tematica operei lui, prin motivele și izvoarele folosite, prin noul rol dat literaturii, prin libertatea lui spirituală. Astăzi, el ne apare și drept cel mai mare poet al acestei epoci, nu numai fiindcă nimeni nu-l depășește în comprehensiunea umană, dar fiindcă nici un alt poet al aceleiași vremi nu păstrează actualitatea lui. Ariosto și Tasso, Rabelais și Cervantes au fost desigur mari poeți. Idila și humorismul lui Ariosto, melancolia și suavitatea lui Tasso, vigoarea veseliei lui Rabelais, idealismul moral al lui Cervantes sînt trăsături care ne vorbesc adînc și ne subjugă în operele tuturor acestora. Shakespeare întrunește aproape toate aceste trăsături și le adaugă ceva. Găsim în dramele lui idila cea mai delicată, în scene ca acele din *Cum vă place*, din *Povestirea de iarnă* sau din *Furtuna*. Suavitatea poetică aplică pecetea ei pe creații ca *Romeo și Julieta* sau *Visul unei nopți de vară*. Tonul melancoliei celei mai pătrunzătoare se degajează din figuri ca Jack, ca Hamlet, ca Brutus. Comicul viguros în Falstaff și Petrucchio nu este

Întru nimic mai prejos aceleia al lui Panurge sau al Fratelui Jean al lui Rabelais. Numai idealismul moral al lui Quijote rămâne ca un pisc solitar, fără asemănare. Dar nici Ariosto, nici Tasso, nici Rabelais, nici Cervantes n-au creat figuri tragice ca Regele Lear, ca Othello, ca lady Macbeth. Tragismul ar fi lipsit Renașterii, dacă n-ar fi existat poezii englezi ai secolului al XVI-lea, și, în fruntea tuturor, Shakespeare. Apoi toți ceilalți mari scriitori ai Renașterii nu-l ajung pe acesta în ceea ce am încercat a arăta aici în atâtea feluri: cunoașterea lui de oameni. Din această pricină toate celelalte mari opere ale Renașterii *datează*, apar oarecum limitate în influența lor asupra noastră, în timp ce Shakespeare este purtat victorios către noi prin comprehensiunea lui umană. Și fiindcă, ieșit din toată munca de cultură a secolelor umanismului, Shakespeare întrunește în sine toate firele poetice ale vremii sale și le încunună prin cunoaștere și omenie, cred că-l putem numi cel mai mare poet al Renașterii.



# SHAKESPEARE ȘI ANTROPOLOGIA RENAȘTERII

Și în această privință, Shakespeare este un exemplu deosebit de interesant. El este un om care a trăit în epoca de tranziție între două secole, care a vădit în mod clar că lumea în care trăiește este în schimbare. El este un om care a trăit în epoca de tranziție între două secole, care a vădit în mod clar că lumea în care trăiește este în schimbare. El este un om care a trăit în epoca de tranziție între două secole, care a vădit în mod clar că lumea în care trăiește este în schimbare.

S-ar putea face un interesant studiu cu privire la chipul în care Shakespeare a fost înțeles în cursul timpului. Pentru generațiile preromantice, pentru Herder, Diderot și Goethe, el a fost o colosală putere a naturii în luptă cu regulile și conveniențele, un geniu de inspirație nordică, vrednic a fi opus tradiției greco-romane. Shakespeare a devenit astfel aliatul tuturor încercărilor de smulgere de sub tirania clasicismului francez, adică a literaturii absolutismului regal. Nu numai în Germania, dar și în Franța burgheză, doritoare să înlăture împreună cu vechile instituții și poetica ei, lupta se dă sub stindardul lui Shakespeare cu fantezia, lirismul, umorul lui. Se va impune apoi treptat imaginea unui Shakespeare mare cunoscător al naturii și omului, vor fi admirate întinsele lui cunoștințe, adîncă lui intuiție psihologică. Tot acum începe să se înțeleagă ce anume este renașcentist în Shakespeare. În cartea de bătrînețe consacrată poetului, Hugo observă că Shakespeare „marchează sfîrșitul evului mediu”. Comparînd pe Shakespeare cu Dante, Hugo rezumă rezultatul alăturării sale, scriind: „Dante încarnează supranaturalul; Shakespeare întreaga natură”. Înțelegerea lui Shakespeare ca un poet al Renașterii a apărut în numeroase opere ale istoriografiei mai noi. Totuși, de la un timp, critica shakespeareană manifestă tendințe de a-l prezenta pe marele poet ca pe un scriitor baroc, adică al epocii Contra-Reformei și al recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval. Mai cu seamă în critica germană, la Walzel, la Schucking, tendința aceasta devine dintre cele mai manifeste.

Caracterul renașcentist al operei lui Shakespeare se poate stabili totuși în legătură cu o mulțime dintre aspectele ei. Poet petrarchist în *Sonetele* sale, el face să profite și dramele lui de abundența imagistică, de antitezele și concetti-ile pe care Petrarca le-a impus stilului liric timp de mai multe sute de ani. Întocmai ca la toți poeții Renașterii, aluziile mitologice sînt foarte numeroase în operele lui Shakespeare. Poetul își culege adeseori temele în legendele și istoria antichității, dînd rînd pe rînd *Comedia erorilor*, *Iuliu Cezar*, *Antoniul și Cleopatra*, *Troilus și Cressida*, *Coriolan*, *Timon din Atena*. Aducerea antichității pe scenă era o tendință mai generală a umanismului Renașterii, care încă de la începutul secolului al XVI-lea dăduse *Sofonisbe* a lui Trissino, urmată de tragediile antice ale umanismului francez, începînd cu *Cleopatra captivă* (1552) și *Didona* (1558) ale lui Etienne Jodelle și continuînd cu operele de același gen ale lui Jacques Grevin, Jacques de la Taille, Robert

Garnier și Antonie de Montchréstien. În fine, teme antice, filtrate prin umanism, apar și în poemele epico-lirice ale lui Shakespeare, în *Venus și Adonis* și în *Răptul Lucretiei*. O mare parte din izvoarele shakespeareiene sînt de căutat apoi în poeții dramatici ai antichității, în Plaut cu *Menechmii* lui pentru *Comedia erorilor*, în Plutarh pentru tragediile romane, în *Dialogurile* lui Lucian pentru *Timon din Atena*, în povestitorii italieni ai Renașterii pentru atîtea din celelalte drame și comedii ale sale.

Legăturile lui Shakespeare cu umanismul și cu Renașterea italiană sînt atît de numeroase și au fost de atîtea ori puse în lumină, încît este inutil să mai insistăm. Ceea ce s-a arătat poate mai puțin și are o însemnătate cu mult mai mare este înțelegerea shakespeareiană a omului, îndatorată în cea mai largă măsură antichității și umanismului. În această înțelegere au pătruns numeroasele elemente moșterite din materialismul antic și trecute prin Renaștere, asupra cărora se pot face cîteva precizări.

Pentru Shakespeare, omul este o ființă naturală. Spiritualismul medieval vedea în om o „imagine a divinității“, dar pentru gînditorii Renașterii omul este un produs al naturii, alcătuit din materialele și formele care compun și celelalte lucruri și ființe ale naturii. Este ceea ce afirmă și Shakespeare, prin gura Cleopatrei, atunci cînd aceasta face elogiul lui Antoniu, în *Antoniul și Cleopatra* (V, 2):

„... Natura n-are  
În atelierul ei nici materiale  
Și nici atîtea forme stranii, astfel  
Încît să poată cu închipuirea  
Să se întrecă; însă un Antoniu  
Putîndu-se să se ivească, este  
Dovadă bună că închipuirea  
A fost învinsă și că prin lucrarea-i  
Natura a înfrînt, în artă, visul.“

O consecință a viziunii naturaliste a omului a fost, încă din antichitate, analogia dintre macrocosmos și microcosmos, adică dintre elementele și structura întregului univers și acelea ale ființei umane, în care se regăsesc grupate toate aspectele și forțele întregului univers. Doctrina analogiei între macrocosmos și microcosmos, adică între univers și om, a apărut încă din antichitate, la Platon, la Aristotel, la stoici. Ea a fost reluată de gînditorii Renașterii, de pildă de un Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Paracelsus ș. a. Pentru toți aceștia, omul este însumarea, chintesența energiilor cosmice. O astfel de analogie între macrocosmos și microcosmos apare în frumosul portret pe care i-l face Cleopatra lui Antoniu, portret în care pentru fiecare din faptele, atitudinile și înfățișările lui Antoniu este găsită cîte o analogie în macrocosmos:

„..... Oceanul  
C-un singur pas îl străbătea. Cînd brațul  
Își ridica, punea cunună lumii.  
Și vocea-i răsună mai armonioasă  
Ca muzica de sfere, cînd cu vorba  
Se adresa prietenilor; însă  
Dacă voia să clatine-n străfunduri

Sfiosul univers, atuncea glasu-i  
 Surd răsuna ca tunetul în zare.  
 În dărnicia lui nicicînd ca iarna  
 Cea stearpă nu a fost, ci ca o toamnă  
 Al cărei rod creștea bogat pe-atîta  
 Pe cît îl culegeai. În voluptate  
 Se-asemăna delfinului, cu trupul  
 Săltînd din elementul ce-l cuprinde.  
 Mari domni și regi vestiți îi îmbrăcase  
 Livrea lui, și insule, regate  
 Din buzunare îi curgeau, întocmai  
 Ca banii cei mărunți."

Fiind un rezumat al naturii, un univers în miniatură, un microcosmos, omul reintegrează natura îndată ce alcătuirea lui se desface. Shakespeare s-a oprit de mai multe ori în fața ideii că ființa omenească reintră în circuitul naturii materiale, îndată ce individualitatea lui dispare. Așa se întîmplă de pildă în *Hamlet* (IV, 1). După ce îl ucide pe curteanul șiret Polonius, prințul Danemarcei este interogată de către regele Claudius:

„Regele: Hamlet, unde e Polonius?

Hamlet: La masă.

Regele: La masă? Unde?

Hamlet: Undeva unde nu mănîncă, ci unde este mîncat: o adunare de viermi politici s-au pus la masă în jurul lui. Maiestatea sa viermele este prințul mîncărilor gustoase. Îngrășăm toate celelalte creaturi pentru a ne îngrășa; iar noi ne îngrășăm pentru viermi. Regele obez și cerșetorul înfometat nu slujesc decît pentru a schimba felurile: două mîncări dar o singură masă. Asta-i totul.

Regele: Vai! Vai!

Hamlet: Un om poate pescui cu un vierme care a mîncat dintr-un rege și să mănînce peștele care s-a hrănit cu acest vierme.

Regele: Unde este Polonius?

Hamlet: În cer. Trimite pe cineva să-l vadă: dacă mesagerul vostru nu-l găsește acolo, căutați-l voi înșivă în direcția opusă. Dar, pe legea mea, dacă n-o să-l găsiți de-aici într-o lună, o să-l mirosiți urcînd scara către galerie“.

Interesul acestui dialog stă în faptul că ideea circuitului naturii materiale este folosită aici ca un mijloc satiric față de trufia și cruzimea regală, pe care Hamlet avea cu atît mai puternice motive s-o urască cu cît regele Claudius era asasinul tatălui său. Înfrățind soarta regilor care pot deveni hrana viermilor, Hamlet insinuează ceea ce poate deveni soarta lui Claudius și umilește astfel trufia și cruzimea sigură de sine. Ideea de a combate trufia omenească prin rînduirea omului în circuitul naturii s-a prezentat și altor umaniști. Ea i-a apărut, de pildă, lui Montaigne care în *Apologia lui Raymond Sebond* (*Essais*, L. II, cap. XII) observă că „nimeni nu este nici deasupra nici dedesubtul restului lumii“, o reflecție generală susținută prin mai multe argumente, printre care și acesta destul de asemănător cu apologul lui Hamlet: „... Nu este nevoie de o balenă, de un elefant sau de un crocodil, nici de alte animale, dintre care unul singur ar fi capabil să distrugă un mare număr de oameni: păduchii sînt îndestulători pentru a desființa dictatura lui Sylla: inima și viața unui mare și triumfal împărat pot deveni dejunul unui mic vierme“.

Într-o scenă următoare (V, 1), Hamlet, ducându-se să asiste la funeraliile Ofeliei, se oprește să privească și să asculte pe groparii care pregătesc mormîntul. Unul dintre ei azvîrle cu lopata craniul unui mort care se odihnea în același loc. E al lui Yorick, bufonul regelui. Hamlet evocă cu melancolie făptura spirituală a lui Yorick. Încă o dată ideea morții se întoarce ca o armă împotriva trufiei celor mari: „Du-te și spune doamnei în iatacul ei că, oricît s-ar farda, va avea și ea o dată chipul ăsta”. Accentul pare mai mult biblic și medieval. El amintește vorbele pe care Domnul i le spune lui Adam, în *Facerea* (3, 19): „pămînt ești și în pămînt te vei întoarce”, parafrazate în liturgia catolică a Miercurii cenușelor: „Memento, homine, quia pulvis es et in pulverem reverteris”<sup>1</sup> sau în deviza sumbră a călugărilor certosani: „memento mori”<sup>2</sup>. Asocierea acestor maxime cu un accent satiric-grotesc este și ea în gustul medieval al dansurilor macabre, readuse în actualitatea Renașterii de pictorul german al veacului al XVI-lea, care a trăit mulți ani în Anglia, Hans Holbein (1497—1543), autorul renumitelor desene pe tema dansului macabru, gravate la Basel în 1538, desene menite și ele să umilească trufia celor mari, arătînd cum papii, împărații, principii, împreună cu simplii burghezi, cu țărani și cerșetorii sînt la fel secerați de moarte. Iconografia dansurilor macabre a fost una dintre formele cele mai expresive ale luptelor de clasă și ale protestului popular, și revenirea ei în actualitatea Renașterii nu ne poate surprinde dacă ținem seama de caracterul în atîtea privințe revoluționar al acestei epoci istorice. Un ecou al acestei sfere de idei răsună și în cuvintele lui Hamlet, privind craniul lui Yorick. Dar deodată i se prezintă lui Hamlet o amintire și un raționament umanistic: Alexandru Macedon, marele general, a putut intra și el în circuitul material al naturii și a putut fi folosit într-o împrejurare trivială. Ideea se conturează în dialogul lui Hamlet cu prietenul său Horațio:

„Hamlet: Crezi că Alexandru a putut arăta și el la fel în mormînt?

„Horațio: Da, fără îndoială.

„Hamlet: A putut mirosi la fel? (Aruncă craniul.)

„Horațio: Desigur, monseniore.

„Hamlet: Ce jos putem cădea, Horațio! Ce poate împiedica închipuirea de a urmări nobila pulbere a lui Alexandru, pentru a o găsi astupînd gaura unui butoi?

„Horațio: Ar fi să împingem cercetarea noastră cam departe.

„Hamlet: Ba de loc... Ascultă: Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere; pulberea este pămînt; cu pămînt facem clisă și cu clisa, în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere?”.

Istoriografia literară a pus uneori în legătură acest pasaj cu doctrina atomistică a lui Epicur, reluată și dezvoltată în Renaștere. Dacă tot ce există în lume este făcut din atomi materiali, atunci lucrurile și ființele se pot transforma unele în altele, parcurgînd ciclul material al naturii. Consecința aceasta o trage nu numai Shakespeare, dar și cugetătorul italian Giordano Bruno, a cărui doctrină panteistă, pătrunsă de numeroase elemente materialiste, se răspîndește în Anglia, în momentul în care filozoful devine oaspetele contelui Sidney, la Londra, în anii 1586—87. În *Della causa, principio et uno*, Giordano Bruno scrie: „Nu vedeți că ceea ce a fost sămînță devine iarbă, ceea ce a fost iarbă devine spic, ceea ce a fost spic devine pîine, ceea

<sup>1</sup> Amintește-ți, omule, că ești pămînt și în pămînt te vei întoarce.

<sup>2</sup> Amintește-ți că vei muri.



ce a fost piine devine lapte, ceea ce a fost lapte devine sînge? Și nu vedeți mai departe că din sînge iese sîmînța, din aceasta embrionul, din embrion omul, din care se face pămînt și din pămînt piatră și atîtea alte lucruri, și că pe această cale putem ajunge la toate consecințele naturale?“. Aceeași idee apare și la Shakespeare, care se deschide și de data aceasta influențelor provenite din partea materialismului antichității și al Renașterii, pentru a-și preciza concepția sa cu privire la locul omului în univers.

Un alt aspect al antropologiei lui Shakespeare este concepția lui despre felul în care caracterul omului este determinat de constituția lui corporală, de temperamentul lui. Ideea provenea din medicina antică, de la Galenus, adeseori citit, editat și comentat în Renaștere. După Galenus, medic al secolului al II-lea, continuator al lui Aristoteles și al lui Hippocrat, corpurile organizate ca și cele neorganizate erau compuse din cele patru elemente, de care vorbise fizica ioniană: din foc, apă, pămînt și aer, cu cele patru calități ale lor: căldura, umiditatea, uscăciunea și frigul. În organismul animal, aceste patru elemente devin sîngele, limfa (sau pituita), fierea neagră și fierea galbenă. Aceste patru elemente ale corpului mai sînt numite și umori. Sîngele este o umoare caldă și umedă, fierea galbenă este caldă și uscată, limfa este rece și umedă, fierea neagră este rece și uscată. Din sînge se ridică un abur subtil, spiritele naturale, care combinîndu-se cu aerul din inimă, produc spiritele vitale, care, la rîndul lor, se transformă în creier în spiritele animale. Majoritatea bolilor provin, după Galenus, din excesul, lipsa sau insuficiența uneia sau alteia din aceste patru umori fundamentale; în timp ce preponderența uneia anumite dintre ele produce temperamentele omului: temperamentul sanguin (în care predomină sîngele), flegmatic (limfa), biliosul (fierea galbenă) și melancolicul (fierea neagră). Am spus că doctrinele lui Galenus au preocupat mult pe oamenii Renașterii. În Anglia, un medic, John Keys sau Caius (1510—1573), profesor la Cambridge, publică și adnotează textele lui Galenus. Fără a putea spune dacă Shakespeare a cunoscut din surse directe operele lui Galenus sau ale lui Keys sau dacă a intrat numai pe o cale indirectă în legătură cu sfera lor de idei — ceea ce este cu mult mai probabil — doctrina umorilor și a temperamentelor joacă un anumit rol în operele lui. În *Romeo și Julieta* (IV, 1), cînd învățatul călugăr Lorenzo îi încredințează Julietei băutura adormitoare care trebuie să producă tragica confuzie și moartea celor doi tineri îndrăgostiți, el îi spune Julietei:

„Ia sticla asta cînd te vei culca  
Și sucul ierbilor închis într-însa  
Îl bea. Îndată vei simți florii  
Prin vine, înghețați, cum te pătrund  
Și-ți răscolesc umorile vitale.“

Don Adriano de Armado, în *Osteneala zadarnică a dragostei* (I, 2), îndrăgostit, se simte chinuit de „umorea pasiunii“ lui. Titus Andronicus (IV, 3), în setea lui de răzbunare este cuprins de „umorea nebuniei“. Expresia *humour*, în legătură cu felurile reacțiuni ale eroilor, revine și în *Henric VI* (V, 1), ca și în *Richard III* (I, 2). Nu numai doctrina umorilor joacă un anumit rol la Shakespeare, dar și teoria temperamentelor. În scena amintită din *Osteneala zadarnică a dragostei*, Armado stă de vorbă cu pajul Moth:

„Armado: Ce înseamnă copile, cînd un om cu spiritul înalt își simte inima grea?  
Moth: Un mare semn, sire, că poate să arate melancolic.

Armado: Nu, melancolia este unul și același lucru cu inima grea.

*Moth*: Nu, nu, sire, nu.

*Armado*: Cum deosebești tu inima grea de melancolie, gingașe juvenil?

*Moth*: Prin arătarea ușor de înțeles a efectelor lor, neclintitule senior!"

Convorbirea dintre Armado și Moth rătăcește un moment dusă de valul glumelor cu care Armado ar vrea parcă să-și uite de umoarea pasiunii lui. Ea revine însă la tema inițială. Se cuvine ca un soldat, un războinic, să fie îndrăgostit? Moth îi citează exemple din trecut, pe Hercule, pe Samson.

„*Armado*: Cinc era iubita lui Samson, scumpul meu Moth?

*Moth*: O femeie, stăpine.

*Armado*: Din ce complexiune (=temperament)?

*Moth*: Din toate patru, sau din trei, sau din două; sau din una din cele patru.

*Armado*: Spune-mi lămurit, din ce complexiune?

*Moth*: Din aceea verde ca marea, sir.

*Armado*: Este aceasta una din cele patru complexiuni?

*Moth*: Da, după câte am citit, sir, și încă cea mai bună dintre ele“.

Nu încapă îndoială că Shakespeare cunoștea doctrina materialistă a umorilor și a temperamentelor. Ceea ce este însă mai important decât mărturia episodică a acestor cunoștințe este faptul că nici unul dintre poeții anteriori lui Shakespeare n-a surprins cu mai multă adâncime legăturile caracterului uman cu baza lui fiziologică și nici unul din aceștia n-a dat portretelor lor morale o temelie fizică atât de puternică. Cunoștința caracterelor omenești și a condiționării lor fizice, temperamentele, a produs în *Iulius Cezar* (I, 2), vestitul portret pe care dictatorul roman îl face lui Cassius, acela care se va pune în fruntea conjurației și-l va ucide. Iată ce-i spune Cezar lui Antoniu:

„În preajma mea doresc doar oameni grași,  
Cu fețe lucitoare, care noaptea  
Dorm bine. Cassius arată, uite-l  
Sfrijit. Gîndește mult. Țști oameni nu-mi plac.

*Antoniu*

N-ai grijă. Nu-i primejdios. E doară  
Din nobilime și bogat e-n daruri.

*Cezar*

O, dac-ar fi mai gras! nu-mi este frică!  
Dar dacă frica nu mi-ar fi străină,  
De nimeni altul ca de uscățivul  
De Cassius, nu m-aș feri în cale.  
Citește mult, prea mult observă, ochiu-i.  
Pătrunde-adînc în fapta omenească.  
De jocul îndrăgît de tine, nici o  
Plăcere n-are. Muzică n-ascultă.  
Suride rar și parc-ar vrea să spună  
Că-și bate joc de el și de pornirea  
Ce a putut să-l facă a suride.  
Bărbați de soiul ăsta n-au odihnă  
Cît timp îl văd pe altul că-i întrece.  
Primejdia frii lor de asta ține.“

Caracterul lui Cassius, felul lui ascuns, meditativ, concentrat și sagace, ascetic, invidios, ne este înfățișat dezvoltându-se din alcătuirea lui corporală, care este a unui om uscățiv, sfrijit, rău nutrit și ros de tristețe. Acestui fel de oameni, pătrunzătorul Cezar îi preferă pe indivizii bine hrăniți, placizi sau joviali, cu care legăturile sociale i se par mai sigure. Renașterea a introdus, pentru întâia oară, trăsăturile fizice în portretul moral. Astfel, filozoful Luigi Cornaro în tratatul său *Despre mediocritate*, citat de J. Burckhardt, își descrie fizicul și temperamentul combătînd pe acei care îi reproșau vîrsta lui înaintată: „Să vie să mă vadă și să mă admire cît sînt de verde: încălec fără ajutorul nimănui, urc scările și dealurile alergînd: sînt mulțumit, veselia mea este comunicativă, n-am griji și gînduri triste; liniștea nu mă părăsește niciodată.” Totuși, nici Cornaro, nici altul dintre numeroșii biografi și autobiografi ai Renașterii nu știu să îi arătat cum însușirile intelectuale și morale ale persoanei sînt determinate de însușirile ei fizice. Acest lucru îl face însă Shakespeare, dezvoltînd doctrina materialistă a temperamentelor, provenită din antichitate și reluată în Renaștere. Mai mult decît atît, Shakespeare a pus unori la originea însăși a conflictului tragic alcătuirea fizică a omului, așa cum a făcut în *Richard III*, unde personajul principal își înfățișează, încă din vestitul monolog de la începutul dramei, caracterul lui pervers, determinat de diformitatea lui fizică.

„Iarna tristeții noastre s-a prefăcut în vară glorioasă, prin soarele casei de York. Norii care ne amenințau casa s-au îngropat în sînul adînc al oceanului. Cununile victoriei ne împodobesc sprîncenele și armele stîrbite atîrnă ca trofee. Din aspra larmă a cîmpurilor de bătaie s-au făcut vesele serbări și din marșurile înspăimîntătoare grațioase muzici de dans. Înverșunatul război și-a descreștit fruntea și, în loc să călărească armăsarul strîns cu chingi, în loc să înspăimînte înfricoșător sufletele dușmanilor, saltă sprinten în iatacul unei doamne, după sunetele unei lăute. Dar eu, care nu sînt făcut pentru jocuri și glume, nici ca să rivalizez cu îndrăgitele oglinzi; eu, rău întocmit, lipsit de maiestatea iubirii, neputîndu-mă făli în fața ușoarelor nimfe jucăușe; eu, care n-am frumoasa măsură, înșelat cu falsitate de natură în alcătuirea mea, diform, neajutorat, trimis înainte de vreme în această vreme a răsuflării, abia adunat laolaltă, așa de paralizat și de nepotrivit încît cîinii latră cînd șchiopătez prin fața lor; eu, în această molcomă vreme de pace, nu știu cu ce plăceri să-mi trec timpul, altfel decît privindu-mi umbra în soare și lămurindu-mi diformitatea ei. De aceea, fiindcă nu pot, ca un îndrăgostit, să scurtez aceste zile de fină elocință, m-am hotărît să devin un rău făcător și un dușman al vanitoșilor prieteni ai acestor zile etc.”

Evident, antropologia lui Shakespeare este oarecum naivă. Această antropologie n-are și nici nu poate avea formele pe care le-a luat în știința mai nouă. Dar totuși, dacă-l comparăm pe Shakespeare cu toți poeții epici și dramatici mai vechi, faptul că el a dispus de o imagine a omului ca o ființă naturală, oglîndind și repetînd în sine aspectele universului, înlănțuită în ciclul material al naturii, determinată de condițiile ei fizice, faptul acesta explică realitatea, adevărul, adîncimea creațiilor shakespeariene. Înțelegerea legăturilor dintre natură și om a fost factorul integrant al concepției lui Shakespeare. Prin această înțelegere, Shakespeare se leagă însă cu Renașterea și nu cu barocul, epocă de regres a înțelegerii științifice a lumii. Prin Shakespeare, Renașterea se prelungește pînă la începutul secolului al XVII-lea.



# UMANITATEA LUI SHAKESPEARE

Comemorarea lui Wiliam Shakespeare găsește numele și reputația acestui scriitor în țara noastră, într-un punct foarte îndepărtat al răspîndirii lor. Publicul nostru a arătat totdeauna o pronunțată înclinație pentru operele marelui poet englez. Încă de la sfîrșitul secolului trecut dramele shakespeareiene au fost adeseori traduse și jucate. Curentul aducerii lor în limba și pe scenele noastre a continuat apoi să crească și se găsește astăzi într-o fază în adevăr remarcabilă, nu numai pentru motivul că se întreprinde acum o nouă traducere, integrală, a operelor lui Shakespeare, prin contribuția mai multor scriitori dintr-odată, dar și pentru că întîia oară asistăm astăzi la apariția unei literaturi critice shakespeareiene în limba romînă. Mai presus însă de aceste date, stau reacțiile opiniei publice față de tot ce este în legătură cu operele marelui poet. Primele opt volume din traducerea operelor lui Shakespeare, apărute în tiraje neobișnuite chiar față de cuantumul mult sporit al edițiilor actuale, s-au epuizat în puține zile, încît s-a simțit îndată nevoia unor suplimente de ediții. Este destul apoi să se anunțe un spectacol shakespeareian, pentru ca sălile de spectacol să fie luate cu asalt. Orice lecție, orice analiză publică a operelor lui Shakespeare, este urmărită cu atenția cea mai concentrată de ascultătorii lor, înmulțiți în această împrejurare prin efective care nu aparțin în chip obișnuit sălilor de cursuri. Un interes atît de general pentru opera unui poet care a trăit cu aproape trei secole și jumătate înaintea noastră, nu aparține desigur unei mode trecătoare, ci pare a se lega cu nevoi și aspirații mai adînci, vrednice a fi lămurite!

Se întîmplă în țara noastră ceva asemănător cu ceea ce s-a petrecut în țările Europei apusene în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. O undă de farmec, simțirea unei dezmoșțiri s-a propagat atunci prin sufletele oamenilor. Goethe a fixat momentul în discursul despre Shakespeare, ținut la Frankfurt în 1775, și și-a amintit de el în *Poezie și Adevăr*: „Splendoarea amănuntelor, profunzimea maximelor, scrie Goethe, descrierile atît de evocatoare, trăsăturile umoristice pe care le întîlneam acolo, mă mișcau în parte și mă zguduiau împreună”. Fără să putem spune dacă interesul arătat astăzi operelor lui Shakespeare va produce și la noi, rezultatele literare pe care le-a dat în Germania, în Franța și Rusia, unde influența shakespeareiană a intrat în stabilirea fizionomiei literare și în orientarea ideilor estetice ale unui Goethe, Lessing, Herder, Diderot și Pușkin, este deocamdată sigur că acest

interes este, și la noi, o dovadă și poate contribui la producerea unui reviriment estetic și moral. De ce se pasionează tineretul nostru pentru Shakespeare? Desigur, mai întâi pentru motivul că el răspunde unei nevoi de artă și frumusețe; apoi pentru că într-o epocă revoluționară cum este a noastră, într-o vreme în care atâtea valori au fost puse în discuție și oamenii s-au angajat pe drumuri noi cu ținte mai înalte, Shakespeare a putut fi prețuit pentru *umanitatea* lui, pentru acel fel de a fi și de a răspunde vieții, valabil în împrejurările cele mai variate ale omenirii. Shakespeare este unul din poeții cei mai umani ai lumii. Măreția lui este făcută din substanța noastră a tuturor. Cred că aci stă explicația admirației ce i s-a consacrat, ca o stea fixă în decursul celor aproape trei secole și jumătate care ne despart de moartea lui.

Pentru a prețui cum se cuvine umanitatea lui Shakespeare trebuie să înțelegem bine chipul în care el a cucerit-o, depășind tendințe ale vremii lui. Ne găsim, urmărind dezvoltarea marelui poet, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, la finele Renașterii și într-un moment în care lumea modernă dobândește câteva din trăsăturile ei mai noi, prin înălțarea burgheziei și a individualismului, sfărâmător al vechilor cadre de viață ale feudalismului. Revoluția engleză trebuie să izbucnească la numai trei decenii după moartea lui Shakespeare. Perspectivele lumii se schimbaseră de pe acum prin marile călătorii în jurul planetei, întreprinse în a doua jumătate a secolului al XV-lea, prin descoperirea continentului nou al Americii, prin marile afluri de materii prime și metale prețioase, prin înălțarea Angliei ca putere maritimă și comercială, prin crearea Companiei Indiilor Orientale, prin deschiderea bursei din Londra. Se formase, în aceste împrejurări, un tip omenesc nou, întreprinzător și curajos, un om în care se întrunea navigatorul, soldatul aventurier și negustorul, un om zguduit de mari lăcomii și pasiuni, capabil să se elibereze și să îmbrâncească acele prejudecăți ale vechii morale, care legaseră atât de strâns pe oamenii veacurilor de mijloc. Francisc Drake, îndrăgostit adversar al spaniolilor pe mările și oceanele îndepărtate, cuceritorul Antilelor, distrugătorul convoaielor spaniole pe coastele Africii, în Chili și Peru, piratul Pacificului, amiralul norocos în acțiunea contra *Armadei invicibile* a lui Filip II, este un ins din galeria acelor titani produși de împrejurările speciale ale veacului al XVI-lea.

Titanismul, explozia individualismului, este o trăsătură caracteristică a culturii Renașterii. Acest titanism, magnificarea individului pentru care lumea devine o substanță plastică în mâinile lui puternice, domină creația lui Michel-Angelo. Când privim figurile pictate de marele artist în Capela Sixtină, sau statuile lui pe mormîntul Medicișilor, sclavii lui înălțați, statuia lui Moise și a lui David, primim impresia forței dusă pînă la gradul cel mai înalt al tensiunii ei, așa cum aceasta se manifestase în atâtea fapte ale acelei generații de uriași care prăvăliseră edificiul de cultură al evului mediu, duseseră pînă la limita ei cunoașterea planetei noastre, transformaseră din temelii înțelegerea universului și liberaseră rațiunea umană, capabilă acum să transforme lumea! Din pornirea titanică a spiritului, din care se alimentează creația lui Michel-Angelo, se ridică și îndrăzneala unor navigatori ca Magelan și Columb, a unor învățați și poeți ca Tommaso Campanella, Copernic, Giordano Bruno. Viziunea universului limitat, care a fost aceea a antichității și a evului mediu, este înlocuită prin imaginea universului infinit. Antichitatea cunoștea noțiunea haosului primitiv, a nedeterminatului, *apeiron*, dar nu a infinitului. Infinitul este o idee găsită mai întâi de oamenii Renașterii. Astronomii acestei epoci concep înțîia oară infinitatea lumii și introduc astfel în univers o dimensiune pe care o cereau observațiile mai noi ale științei, dar care corespundea în același timp

elanului nelimitat al sufletului titanice al vremii. Giordano Bruno a închipuit o dată zborul sufletului său titanice prin spațiile nemărginite:

„Aripile-n văzduh mi le desfac,  
Și ziduri de cristal nu mă opresc.  
În zbor tai cerurile și m-avînt.  
Și-n timp ce mă ridic mereu mai sus,  
Prin cîmpi eterici dincolo străbat  
Și tot ce pentru alții depărtare-i  
În urmă las și nu mă mai opresc.“

În raportul dintre eu și lume, Renașterea afirmă superioritatea eului, nu în sensul că eul n-ar trebui să i se supună pentru a o putea cunoaște, dar în singurul sens că îi este dat înțelegerii omenești să priceapă lumea, s-o cunoască în toată întinderea ei, să-i găsească legile și să-i prevadă desfășurarea, apoi în înțelesul că mințea omenească are puțința să propună lumii un alt chip. *Utopiile* lui Campanella, Morus și Bacon fac parte dintre operele cele mai caracteristice ale acestui timp plin de întrepeditarea cugetării. Poeții vor crea caractere titanice. Ia naștere acum legenda doctorului Faust, învățatul care îndrăznește să se alieze cu diavolul, pentru a obține voluptatea, știința și puterea. În uriașii lui Rabelais, în Gargantua și Pantagruel, forța telurică descoperă lumea umanismului și o găsește potrivită cu setea ei de viață. Materia faustică ispitește pe poetul englez Christopher Marlowe, care îi atribuie vrăjitorului german, în monologul pe care îl face să-l pronunțe în tragedia *Doctor Faustus*, îndemnurile tipice ale acestui timp orientat spre cunoaștere, acumulare de bunuri și putere. Vorbește Faust:

„Un glînd înalt mă stăpînește tot!  
Prin duhuri pot să-mi împlinesc dorința?  
Pot sufletu-mi de îndoieli să-l scutur?  
Să am tot ce-ndrăznețul cuget vrea?  
Trimite-voi pe duhuri către Indii,  
De-acolo aur să-mi aducă, perle  
Din Orient culeagă-n oceane  
Și-n toate colțurile lumii noi adune  
Prea nobilele fructe ce-s gustate  
De către prinți. Înțelepciunea fie  
De ele descifrată, cabinete  
De regi deschiză. Cu arama tare  
Germania întreagă înconjoare,  
Frumosul Rin abată-l către mine,  
Cu bani adune mulți soldați în preajmă-mi,  
Să pot goni pe ducele de Parma  
Și rege să mă fac pe tot pămîntul.  
Mașină de război mai minunată  
Ca butia de foc care se vede  
Pe podul din Anvers să nascocoască  
Aceste duhuri, slujitorii mei!“

Din adîncurile trecutului îi apare lui Marlowe figura lui Tamerlan, păstorul mongol care visează să cucerească lumea și o cucerește în adevăr. Iată portretul lui, făcut de un alt personaj în tragedia cu același titlu:

„Înalt la stat și plin de forță pare  
Spre cer că se înalță deopotrivă  
Cu marile-i dorințe. Și-ntocmite  
Frumos și tare membrele îi sînt;  
Iar umerii atîta-s de puternici  
Încît întocmai ca Heracles poate  
Atlasul să-l susțină. Ochii lui  
La fel îi strălucesc ca cerul tot  
Cu multele lui stele. De acolo  
Se răspîndesc prealuminoase raze  
Ce pașii îi conduc spre tronul slavei  
Și-a lumii stăpînire. Fața însă  
Î-e palidă de multele războaie  
Ce patimile-i i-au purtat. Și cînd pe frunte  
I se arată cute, în fiecare  
Cîte-un popor mormîntul și-l găsește.”

Ducele de Guise în tragedia *Masacrul din Paris*, dramatizare a unor evenimente în legătură cu noaptea Sf. Bartolomeu, teribila noapte a masacrării hughenotilor, actuală încă în vremea lui Marlowe, pronunță și el cuvintele unui titan:

„Vreau să învăț disprețul pentru-aceia  
Ce mă urăsc, vreau să încrunt sprînceana:  
Din cutele figurii să țîșnească  
Livida moarte, vreau o mină care  
Întregul univers să-i strîngă-n pumnul-i  
Și o ureche ce ar fi în stare  
Clevetitori s-asculte, vreau un sceptru,  
Un tron și o coroană, ca uimită  
Întreaga omenire să privească  
Și ochii să-i orbească deopotrivă  
Cu-aceia ce orbesc privind în soare.”

Titanul devine monstru, cînd energia lui se îndreaptă spre rău. Așa se întîmplă cu Barabas, din tragedia lui Marlowe, *Evreul din Malta*. Lui Barabas i se răpesc averile, și sînt duse într-o mănăstire. Barabas îndeamnă pe fiica lui, Abigail, să intre în mănăstire ca maică, pentru a-i salva bunurile. Doi cavaleri iubesc pe Abigail, dintre care unul e fiul guvernatorului Farnese. Barabas întrighează în așa fel, încît cei doi tineri se rănesc de moarte într-un duel. Abigail se convertește atunci cu adevărat. Minia lui Barabas devine atît de mare, încît pune la cale și izbutește să ucidă întreaga mănăstire, iar cînd Farnese vrea să-l pedepsească, Barabas se refugiază la turci, și cu ei împreună asediază Malta. Turcii pătrund în insulă, dar Barabas acționează atunci și împotriva lor, pentru a deveni el singur stăpînul cetății. În cele din urmă, maltezii înapoiăți în cetate îl prind pe criminalul titanic Barabas și-l ucid.



În jurul lui, în întreaga atmosferă a Renașterii, Shakespeare întâmpină titanismul. Creația marelui poet trăiește, respiră în atmosfera saturată de extrema tensiune a voinței, atât de caracteristică pentru acest timp în care lumea era pusă pe noi temelii. Până la un anumit punct, Shakespeare este și el un poet titanic. Oamenii lui sînt caractere excepționale și puternice, înfățișate în desfășurarea unor acțiuni violente, care duc la prăbușirea lor. Un titan este Titus Andronicus dintr-una din primele tragedii ale lui Shakespeare, una din cele mai apropiate de atmosfera dramelor lui Marlowe. Generalul Titus Andronicus se înapoiază victorios la Roma, aducînd ca prizonieră pe regina gotă Tamara și pe fiii ei. Tamara este luată în căsătorie de tînărul împărat Saturninus. Fiii Tamarei, instigați de maurul Aron, îndrăgostit de noua împărăteasă, ucid la vînătoare pe Bassianus, fratele mai mic al împăratului și siluesc pe Lavinia, fiica lui Titus, apoi i se taie acesteia limba și mîinile pentru a o împiedica să denunțe pe căznitorii ei. Lavinia destăinuiește totuși împrejurarea scriind-o pe nisip cu un băț ținut între dinți. Între timp au fost arestați doi din fiii lui Titus, și Aron îl convinge pe acesta că ar putea să-i salveze dacă și-ar tăia singur mîna. După ce Titus consimte la sacrificiu, se aduc numai capetele tinerilor, uciși mai înainte. Titus plănuiește atunci o grozavă răzbunare. Simulînd nebunia, atrage pe fiii Tamarei și îi omoară în fața ei, apoi o face să se ospăteze cu mîncări pregătite din trupurile copiilor, ca în Thyest al lui Seneca. La banchetul care are atunci loc, toți supraviețuitorii își găsesc moartea. Conflictul destul de complicat, cu detalii insuportabile, al acestei tragedii, prezintă pentru istoricul literar interesul că ni-l arată pe Shakespeare desprinzîndu-se din atmosfera titanică a vremii sale, dar și prefigurînd unele din situațiile și caracterele creației lui ulterioare. Titus simulînd nebunia, pentru a dezarma suspiciunea din juru-i, anunță pe Hamlet. Maurul Aron, în înflăcărarea cruzimii sale, vestește pe Othello.

Un titan este și Richard III. Natura a fost crudă cu el. A apărut pe lume mic de stat, cocoșat, cu un picior mai scurt, cu un braț uscat. Femeile nu-l pot iubi; aude în preajma-i hohotul de rîs al celor care-i arată umbra diformă, cîinii îl latră. În acest înveliș disgrățiat de natură, s-a trezit sufletul unui titan. Voința lui de putere este nemăsurată. Concede puterea regală ca o forță a răzbnării împotriva omnirii urîtă de el. Își va așeza pe frunte coroana Angliei. Știe să obțină favoarea prințesei Ana, văduva lui Eduard, succesorul legitim pe care l-a ucis. Omoară pe fratele său, pe ducele de Clarence. Pune să fie sugrumați nepoții, doi copii, apoi îndrăznește să ceară în căsătorie pe sora lor. I se oferă coroana pe care o primește din mîna reprezentanților bisericii și o apără vitejește împotriva lui Richmond, venit cu ajutor francez să scape omenirea de un astfel de monstru. Monstrul este un erou: „O mie de inimi îmi plutesc în piept”, strigă el în timpul bătăliei de la Bosworth.

Există oare vreuna din creațiile tragice ale lui Shakespeare care să nu fie străbătută de o trăsătură de titanism? Titanismul shakespeareian este o noțiune înrudită cu *hybris*-ul antic, cu acel orgoliu nemăsurat al unui Achile, al unui Ajax, Xerxes sau Creon, și al atîtor altora, în care s-a recunoscut unul din izvoarele evenimentelor tragice în eposul și drama greacă. Pretutindeni ne întâmpină în dramele lui Shakespeare tensiunea voinței enorme a unui titan. Shylock este un titan al răutății. Dorința lui de răzbunare este imensă și-o urmărește cu o tenacitate pe care n-o reduce nimic. Caracterul regelui Lear este și el atins de *hybris* titanic. Socotește că regalitatea este un atribut al persoanei sale, chiar după ce funcțiunile lui regale au încetat. Hipertrofia conștiinței de sine îl împinge pe Lear, față de ofensele primite, să se

rătăcescă într-un adevărat delir al distrugerii de sine. Macbeth este și el un om al *hybris*-ului. Dorește puterea ca și Richard III, și o obține ucigându-și regele, binefăcătorul și oaspetele lui. Frica de viața de dincolo nu-l oprește. Față de ideile și sentimentele obișnuite ale oamenilor din vremea sa, chipul în care Macbeth sfidează transcendența nu se explică decât prin pornirea lui titanică. Timon din Atena trăiește decepția provocată de ingratitudinea prietenilor. Pleacă în pustietate pentru a nu mai vedea pe oameni, dar descoperă acolo o comoară pe care o întrebuințează plătind hoți și asasini, asmuțiți asupra locuitorilor pașnici ai Atenci. Își gonește prietenii ajunși să se căiască, atunci când aceștia vin să-l roage să se înapoieze. Ura de oameni, mizantropia lui Timon n-are limite. Un om înseamnă puțin față de lumea întreagă. Dar Timon i se opune cu toată forța titanică a urii lui. Coriolan este un aristocrat mișcat de un orgoliu imens. Respinge în duel pe invadatorul volsc, pe Aufidius, și se întoarce în triumf la Roma. Dar refuză să ceară voturile plebei și renunță la consulat. Este proscris. Și fostul salvator al patriei, din resentiment adânc antiplebeian, se aliază cu dușmanul și nu ezită să-și atace patria. S-ar putea cita în operele lui Shakespeare și alte cazuri de *hybris* titanic, de încordare extremă a voinței, de urmărire a țințelor celor mai exorbitante, de hotărâri care nu ezită în fața extremității monstruoase. Epoca Renașterii, caracterizată prin marea tensiune a voinței conquistadorilor, a marilor navigatori, a burghezicii aventuriere și cuceritoare, a învățaților care transformau din temelii icoana lumii, această vreme teribilă și măreață a găsit în dramele lui Shakespeare una din oglindirile ei, după cum a aflat-o și în arta lui Michel-Angelo, în legenda lui Faust, în utopiile lui Campanella și Morus, în dramele lui Marlowe.

Și totuși, deși a evocat de atâtea ori, în dramele sale, caractere titanice, rolul lui în dezvoltarea literaturii moderne, ca și marea valoare atât de atrăgătoare a creației sale, provine din faptul că Shakespeare a depășit titanismul. În titan, Shakespeare a regăsit omul. Acțiunea lui poetică, comparată cu a altor poeți ai Renașterii, în primul rând cu a lui Marlowe, se poate defini ca o *destitanizare* a dramei. Richard III este un titan al voinței criminale de putere, un monstru. Dar el are o conștiință. În noaptea bătăliei de la Bosworth, spiritele celor uciși și nedreptățiți de el, al prințului Eduard și al lui Clarence, al lui Rivers, Crey și Vaughan, al lui Hastings și al prințesei Ana, al celor doi nepoți și al lui Buckingham, spiritele tuturor acestora i se arată lui Richard și-l acuză. Monologul lui Richard în acel moment dovedește că monstrul este un om:

„O lasă conștiință cum m-apeși!  
Lumina arde-albastră. E miezul nopții?  
Mă simt scăldat într-o sudoare rece.  
Mi-e frică? Dar de cine? Nu-s aici  
Decît eu însumi. Richard îl iubește  
Pe Richard. Asta-nseamnă: Eu sînt eu.  
Fugii Cum? De tine? Vreau să mă răzbun.  
Să mă răzbun pe mine-n contra mea?  
Pe mine mă iubesc. Dar pentru ce?  
Au pentru binele ce mi-am făcut?  
Vai, nu! Doar ură simt în contra mea,  
În contra făptuirilor grozave.

Sînt un nemernic. Mint. Nu sînt nemernic,  
 Nebunule, vorbește despre tine  
 Doar binele. Nu linguși, nebune!  
 Ah, conștiința mea are o mie  
 De guri și fiecare strigă-n parte  
 Că sînt nemernic și sperjur, sperjur  
 Cum n-a fost altul. O grozave crime,  
 Păcate de tot felul, năvăliți  
 Strigînd: E vinovat! E vinovat!  
 Ce deznădejde! Nu e o ființă  
 Să mă iubească. Îndurare nimeni  
 În clipa morții nu-mi va arăta.  
 De ce s-ar îndura de mine alții  
 Cînd pentru mine însumi îndurare  
 Nici eu nu pot avea..."

Niciodată în trecutul literaturilor, nu s-a scris o pagină mai patetică despre chinurile conștiinței asaltate de remușcare. Cei vechi cunoșteau fenomenul remușcării, dar îl atribuiau unor cauze exterioare omului. Eriniile îl urmăresc pe Oreste. Cînd persecuțiile Eriniilor, în *Orestia* lui Eschil, sînt zăgăzuite de către Atena, Oreste își dobîndește liniștea. Shakespeare înfățișează fenomenul remușcării ca pe o stare de dezbinare a omului cu sine însuși, vizibilă în structura stilistică a monologului făcut din fraze antitetice, din reveniri, din retușări, în care deslușim replicile dialogului agonistic interior. Remușcarea este apoi nu numai lupta dar și simțirea teribilă a singurătății morale, a excluziunii din comunitatea de iubire a oamenilor. Strigătul suprem al durerii lui Richard constată absența iubirii în jurul său. Criminalul este un nenorocit! El este un om.

La fel este Shylock. Ura lui împotriva lui Antonio și a tinerilor lui prieteni nobiliari care l-au ofensat de atîtea ori, i-au răpit bunurile, i-au sedus fata, această ură este nestînsă și încăpățînată. Antonio îi va răspunde cu un pfund din carnea lui pentru datoria neplătită la termen. Simțim că Shylock este în stare să-și ajungă ținta. Legea e de partea lui. N-are de gînd să renunțe la beneficiile legii. Formele procedurii vor fi urnite de o ură implacabilă. Dar această ură turbată, fără iertare, „iureșul cruzimii“ lui Shylock, despre care vorbește Bassanio, se produc într-un suflet de om. Aici stă deosebirea dintre Shylock al lui Shakespeare și Barabas a lui Marlowe. În răutatea lui Barabas nu scînteiază nici o lucire omenească. Shylock este înfățișat însă ca un suflet ultragiă și setea lui titanică de răzbunare, deși monstruoasă, nu este exterioară condiției umane, este explicabilă prin elementele psihologice omenești: „Sînt sigur că n-o să ieși din carne... La ce ți-ar fi bună?, îi spune Salarino. Iar Shylock îi răspunde:

„La momit pește!... Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răzbunarea mea! El m-a terfelit; m-a păgubit cu o jumătate de milion; a rîs de mine cînd pierdeam; m-a luat în zeflema cînd cîștigam; a hulit neamul meu; mi-a zădărnicit afacerile; m-a răcit de prieteni; mi-a ațîțat dușmanii!...

Și pentru care cuvînt?...

Pentru că sînt evreu!... Evreul n-are ochi?... N-are mîini, organe, nu e slab și nu e gras, n-are simțuri, dureri și patimi?... Nu se hrănește și el cu aceeași hrană? Nu-l rănești cu aceleași arme?... Nu zace de aceleași boli? Nu se vindecă cu aceleași

leacuri? Nu-i e cald și nu-i e frig și lui, vara și iarna, ca și creștinului?... Dacă mă înțepi nu singerez? Dacă mă gîdili, nu chicotesc? Dacă îmi dai otravă nu mă sfîrșesc?...“

Ura lui Shylock este deci imensă, dar este explicabilă și este omenească. Întocmai ca alți mari poeți ai lumii, Shakespeare n-arată față de croii săi acea parțialitate îngustă care poate crea iluzia că oamenii sînt buni sau răi, în chip absolut și elementar. Shakespeare pare a voi să rectifice înțelegerea mai veche și mai simplistă a bunătății și răutății omenești ca niște calități invariabile. El pare a voi să ne spună că bunătatea și răutatea sînt stări ale omului, produse ale condiției lui în societate și că, în împrejurări schimbate, felul de a fi și valoarea morală a oamenilor ar putea fi alta. Comprehensiunea psihologică a lui Shakespeare este atît de largă și de umană, superioritatea intelectuală și morală cu care consideră manifestările omenești este atît de înaltă, încît față de patimile cele mai încordate el izbutește să adopte o atitudine clară, adîncă și înțeleaptă.

Aceeași înțelegere umană, aceeași umanitate în figura regelui Lear. Pentru marile feudale Lear, puterea era personală, n-avea caracter reprezentativ și nu era exercitată prin delegație, încît Lear nu putea înțelege că, depunîndu-și funcțiunile, era oarecum firesc să-și piardă puterea. Un tiran cum este Lear este înconjurat de o adulație care îl împiedică să vadă realitatea. Din această pricină crede în iubirea prefăcută a fetelor mai mari, a Gonerillei și a Reganei, și nu știe să distingă adevărata iubire adîncă, dar măsurată în manifestarea ei, a Cordeliei. Cînd însă i se refuză suita de cavaleri pe care o cerea, cînd trimisul lui este pus în cătușe, cînd aude un alt ton în vorbirea gazdelor, Lear este cuprins de o minie titanică. Blestemul lui se înalță ca un turn. Furia lui vrea să dărîme universul. Dar cînd în furtuna de noapte în care se rătăcește înfilnește un nenorocit, căzut mai adînc decît el însuși, pe Edgar, fiul năpăstuit al lui Gloster, în Lear se produce o transformare. Descoperă în Edgar concentrarea întregii dureri umane, întreaga umanitate suferindă, pe cei săraci, infomețați și goi, și, cugetînd la aceștia, mînia lui dezarmează:

„Bieți oameni goi, pe oriunde ați fi  
 Perfida biciuire a furtunii  
 Cum o răbdați! Cu capul gol, sleiți de foame,  
 În haine zdrențuite de furtună  
 Cum v-apărați? Gîndeam la toate astea  
 Puțin, mult prea puțin mai înainte.  
 Tămăduște-te, o fast regesc,  
 Și simte tot ce-ndură sărăcia.  
 Prisosul tău asvîrlă-l de la tine  
 Și mîntuie justiția cerească.“

Scena furtunii din *Regele Lear* se încunună deci cu mila nenorocitului pentru alți nenorociți și, în înțelegerea durerii străine, durerea proprie se alină și se transformă. Minia se potolește. I se prezintă gîndul dreptății și al restituțiilor necesare în lume. Omul triumfă.

Există o mare asemănare între Lear și Timon. Se vede bine că ambele drame aparțin aceleiași perioade a creației shakespeariene, unui timp în care poetul era stăpînit de aceleași probleme ale omului. Amîndoi eroii au trăit căderea cea mai adîncă. Furtuna în pustietate îi biciuiește pe amîndoi. Mîntea lui Lear se întunecă.

Timon alunecă în mizantropia cea mai neagră. Când vechiul prieten Alcibiade se apropie de peștera lui Timon și constată ura de oameni a acestuia, Alcibiade își exprimă uimirea: „Poate un om să urască într-atâta omenirea?” „Aș dori să fii un câine, ca să te pot iubi puțin” îi răspunde Timon. „Cum ți-aș putea dovedi prietenia?” întreabă Alcibiade. „Întărindu-mă în credința mea” răspunde Timon. „Dar cum?” „Făgăduindu-mi prietenia și trădându-mă” răspunde încă o dată mizantropul. În prăpastia durerii sale se apropie de Lear un om, un vechi vasal, Kent, care prin devotamentul său dovedește că omenirea nu este alcătuită numai din lupi. Către peștera unde Timon adăpostește ura lui de oameni, se strecoară o ființă: este vechiul slujitor Flavius, venit să-i aducă un ajutor și, cu lacrimile sale, mărturia unui sentiment uman: „Sint slujitorul tău cinstit, stăpîne”. Timon îl respinge la început: „Atunci nu te cunosc, căci niciodată n-am avut un om cinstit lângă mine”. Dar când observă în ochii lui Flavius lacrimile sincere ale frăției în durere, în sistemul mizantropic al lui Timon se produce o spărtură și Timon pronunță un cuvânt genial: „Desigur, omul acesta născut e din femeie”. Apoi, ca într-o scăpărare de fulger, umanitatea e supusă unei alte prețuiri, dar numai cât durează un fulger, pentru că vâlul negru al mizantropiei îl va acoperi din nou pe Timon:

„O zci, deapururi drepti, iertați-mi dar  
 Pornirea mea în contra omenirii.  
 Există da, există-un om cinstit  
 Dar înțelegeți bine, unul singur  
 Și omu-acesta e un slujitor.”

Salvarea conceptului omenirii prin oamenii simpli, prin aceia care neavînd bunuri de apărut n-au nici egoismul apărării lor, este una din ideile cele mai remarcabile ale dramei *Timon din Atena*. Dramele și comediile antichității și ale Renașterii au înfățișat adeseori pe oamenii din popor mai inteligenți și mai abili decît stăpînii lor. Slavii lui Menandru și ai lui Plaut, tipul țaranului inteligent, *el gracioso* al comediei spaniole, alcătuiesc o serie pe care o vor continua valeții lui Molière și Figaro al lui Beaumarchais. Shakespeare alătură acum poporanului mintos și îndemînat pe omul simplu, mai sensibil și mai bun. Acest tip omenesc va apărea de aici înainte mereu în literatura lumii, pentru că îl vom regăsi în Pegotty a lui Dickens, în Platon Karataiev al lui Tolstoi.

S-a observat nu numai înrudirea de caracter a lui Timon cu Lear, dar și cu Coriolan. Întîmpinăm aceeași rebeliune titanică și în sufletul acestui aristocrat care, răzbunînd ofensa adusă orgoliului său, pornește cu armele împotriva patriei. Dușmanul de altădată devine aliatul lui. Delegația senatului nu-l oprește. Cuvîntul altădată atît de respectat al lui Menenius Agrippa rămîne fără rezultat. Timon tocmește criminali și susține invazia lui Alcibiade. Coriolan va duce el însuși moartea și pîrjolul în Roma. Dar apare atunci mama eroului mînios, Volumnia, împreună cu soția și copilul lui, și pornirea răzbunătoare a lui Coriolan se frînge:

„O mamă, mamă!  
 Ce faci? Privește, cerul se deschide  
 Și zeii cată-n jos rîzînd de felul  
 Cel nefiresc al uneltirii tale.

O mamă, pentru Roma cîștigași  
 Triumf mîntuitor. Pe mine însă,  
 Pe fiul tău, ascultă bine, mamă,  
 L-ai biruit de moarte. Aufidius,  
 Război cîstit cum nu mai pot purta,  
 Închei o pace binecuvîntată.  
 Dacă ai fi fost în locul meu, Aufidius,  
 Bătrînei tale i-ai fi arătat  
 Supunere mai mică?"

Încă o dată sentimentele umane au precumpănit, de altfel spre dezastrul eroului care, înapoiat în tabăra aliaților volsci va fi acuzat de trădare și va trebui să plătească cu viața. Sînt nenumărate situațiile teatrului shakespearian în care omul triumfă asupra titanului. O astfel de evoluție a sentimentelor este una din cele mai caracteristice pentru etosul propriu al dramei lui Shakespeare. Poate niciodată însă transformarea titanului în om, readucerea lui la măsura umană, n-a fost mai expresiv tratată ca în *Furtuna*, cea din urmă mare creație a poetului și poate testamentul lui moral.

Aici titanul este un magician, ca Faust al legendei populare germane și al lui Goethe. Prospero, ducele Milanului, a fost depozdat de tronul și bunurile lui de către propriul lui frate, de Antonio, cu ajutorul lui Alonso, regele Neapolului. A fost îmbarcat pe o corabie care l-a dus într-o îndepărtată insulă pustie, împreună cu fiica lui, cu Miranda, pe-atunci o copilă. Rătăcirea într-o insulă îndepărtată reține un ecou din povestirile despre navigațiile aventuroase ale vremii, ca acelea ale lui Magelan, traduse în englezește cu vreo trei decenii mai înainte, sau ca narațiunea despre descoperirea insulelor Bermude, apărute chiar în epoca în care Shakespeare scria *Furtuna*. Prospero a putut lua cu sine cărțile sale și a învățat din ele arta magiei, forma preștiințifică a stăpînirii tehnice a naturii, pe care Renașterea n-o disprețuia de loc, de vreme ce savanți naturaliști ca Theophrastus Paracelsus sau ca Agrippa von Nettesheim, al căror profil caracterologic conține trăsătura titanică, se socoteau încă magicieni. Cu ajutorul magiei izbutește Prospero să stăpînească pe singurii locuitori ai insulei, pe vrăjitoarea Sycorax și pe fiul ei, pe Caliban, un monstru, jumătate om și jumătate pește, apoi să elibereze pe Ariel, un spirit aerian rob de vrăjitoare și care de aci înainte va deveni slujitorul lui. Prospero a încercat să-l ridice pe Caliban la treapta umană, dar înzestrîndu-l cu darul vorbirii, monstrul nu folosește cuvintele decît pentru a blestema. Miranda a devenit cu timpul o tînără de o încîntătoare frumusețe și atît de înțeleaptă și curată, cum curțile ducale nu pot face niciodată pe copii crescuți în mijlocul lor. Un accent din pastorelele Renașterii, ca de atîtea ori în dramele lui Shakespeare, se strecoară în portretul curatei, blindei, sfoasei Miranda, sora bună a Perditei din *Povestea de iarnă*, a Imogenei din *Cymbelin*. Au trecut doisprezece ani și întîmplarea duce în preajma insulei lui Prospero nava pe care se aflau dușmanii lui. Corabia, după o luptă grea cu furtuna descătușată de vrăjitoriile lui Prospero, a eșuat pe țărmul insulei și călătorii bîjbîie acum în întuneric, fără să știe unul de altul. Regele Neapolului îl plînge pe fiul său, pe Ferdinand, acesta pe tatăl lui, fiecare din ei crezîndu-l mort pe celălalt. Ferdinand a întîlnit pe Miranda și inima celor doi tineri s-a învăpăiat de iubire. Dar înțelepciunea lui Prospero a hotărît ca Ferdinand să-și dovedească mai întîi devotaamentul și vrednicia, acceptînd muncile grele ale curții și casei. Ariel a luat

mințile lui Antonio și ale fratelui său Sebastian, când, pronunțându-le în șoaptă numele victimei lor, al lui Prospero, i-a azvîrlit în delirul remușcării. Criminalii sînt acum în puterea lui Prospero, dar fiindcă ei își mărturisesc și își deplîng păcatul, Prospero crede că poate să-i ierte. Magicianul capabil să dezlănțuie furtunile, să întunece lumina zilei, să răscoale marea împotriva cerului, să despice și să dezrădăcineze stejarii și cedrii, titanul stăpîn peste elementele naturii nu mai vrea să dea nici o întrebuintare puterii sale. Iertarea îi este de ajuns. „Dacă i-ai vedea, îi spune Ariel, cum le curge barba de lacrimi, ca streășina cînd vine primăvara, ți-ar face milă”. Milă simte, în adevăr, și magul. Vorbește Prospero:

„Cînd mila te-a cuprins pe tine chiar,  
O spirit aerian, cum aș putea,  
Om ca și ei, simțind la fel cu dîșii,  
Să nu mă simt mișcat mai mult ca tine?  
Adînc rănit-u-m-au prin crima lor  
Dar gînd mai bun învinge-n mine ura,  
Virtutea stă mai sus ca răzbunarea.  
Fiindcă se căiesc mi-e scopu-atîns.  
Mînia mi-a pierit. Mergi, slobozește-i,  
Ridic descîntecul ce îi apasă,  
Le dau rațiunea înapoi și îi întorc  
În firea lor de mai-nainte.”

Prospero renunță la magie. Îl liberează pe Ariel, a cărui slujbă îi devine nefolositoare. Se va înapoia la Milano, pe tronul restituit, și se va îngriji de sufletul său. Sfirșit remarcabil, unic în istoria literaturii. Renașterea a înfățișat de mai multe ori o figură de magician în operele poetilor ei. Alături de Faust al cărților populare germane, și al lui Marlowe, înghițit de infern pentru toate crimele lui, poate fi citat Cyprian din *Magul făcător de minuni* al lui Calderon. În această dramă, personajul care prin vrăjitoriile lui se aliază cu diavolul pentru a obține pe fecioara creștină Justina, trebuie să recunoască pînă la urmă lipsa lui de putere față de ființa care primise botezul, se simte cutremurat și se convertește. Magul Cyprian devine creștinul Cyprian. Magul Prospero devine omul Prospero. Îndeletnicirea magică nu-l duce niciodată pe eroul lui Shakespeare pînă la limita puterii lui. Numai dezvoltarea sentimentelor lui umane îl face pe Prospero să renunțe la magie. Executînd acest act de renunțare, ducele Milanului nu trece sub legătura altui postulat mistic, ca Cyprian. În sufletul lui nu triumfă decît umanitatea. Etica lui Shakespeare rămîne astfel pur imanentistă. Poetul nu invocă nici un principiu exterior și superior umanității. Criteriul regulator al vieții morale îl găsește el numai în sufletul omului.

Sfirșitul plin de tîlc adînc al *Furtunii*, reprezintă mersul însuși al spiritului omenesc în epoca Renașterii și după ea, cînd magicienii sînt înlocuiți treptat de oameni de știință, cînd poezii nu mai înfățișează uriași și titani, pe Morgante și Margute, pe Gargantua și Pantagruel, pe Orlando, pe Faust și Tamerlan, ci ființe omenești,

observabile în realitatea lor psihologică și socială. Progresul realismului în metodele științelor și în creația poetică se va face prin eliminarea titanismului anterior. Shakespeare stă pe drumul acestor progrese ale spiritului modern. Caracterele create de el împrumută unele din trăsăturile titanismului vremii, dar evoluția acestor caractere le îndrumază spre reacțiunea umană, subliniată de cea mai înaltă comprehensiune a poetului. Criminalii au la Shakespeare o conștiință, monștrii au un suflet ultragiat, tiranilor li se deschide o zare către suferința lumii și către exigențele dreptății, ura de oameni este gata să se topească întocmai ca un bulgăre de zăpadă, inima dușmanului îndirjit al patriei sale se frînge la glasul unei mame, magul devine om. Această victorie repetată a omului în titan determină locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii și explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor și în toate părțile lumii.



# PATOSUL ADEVĂRULUI ÎN *OEDIP* ȘI *HAMLET*

Tragedia greacă ridică în fața cititorului modern întrebări cărora cercetarea nu ostenește să le caute soluția. Ce anume explică faptul că, încă de la începutul secolului al V-lea al erei vechi, adică într-un moment atât de îndepărtat al evoluției sociale și morale a omenirii și într-un mediu de popoare atât de deosebite de greci, nu departe de teribilul jug al despotismului persan și în apropierea Egiptului, cu numeroasele lui urme ale fetișismului străvechi, gemînd sub apăsarea faraonilor, se înalță în fața noastră construcția uimitoare, atât de luminoasă în ordonanța ei, susținută de spiritul unei mari mîndrii umane, a tragediei grecești? Nici unul din popoarele care i-au înconjurat pe greci și i-au însoțit în timpul desfășurării istorice a vieții lor n-au dat nimic asemănător cu tragedia grecească. Ceea ce s-a numit atîta vreme „miracolul grecesc” este, mai întîi, miracolul tragediei. Cine a întrebuințat pentru prima oară această expresie a vrut, desigur, să se refugieze într-un agnosticism menit să îndepărteze factorul istoric din explicația operelor literare. Noi însă ne putem reprezenta acel moment următor primelor războaie medice, cînd Atena, mîndră de libertățile cîștigate împotriva invadatorului, le consolida pentru toți cetățenii ei. A urmat vremea democrației lui Efialtes și Pericles. Dar și pînă atunci, tragedia fixează momentul acestei înălțări a omului, a gestului său de revoltă împotriva tuturor tiraniilor care-l apăsaseră mai înainte. Eschil va vesteji trufia sacrilege a perșilor, va celebra, în *Hiketidele*, momentul înfrîngerii vechilor violențe în raporturile dintre sexe, va proslăvi, în *Orestia*, originile justiției instituite, apărută o dată cu înlăturarea vechii justiții răzbunătoare a singelui. Dar, mai cu seamă, în *Prometeu înălțuit*, va da glas revoltei împotriva tiraniei lui Zeus și va prooroci prăbușirea acestuia. Încă din primul ei moment de seamă, tragedia va aduce deci mărturia ei de laudă pentru toate înălțările omului, a tuturor victoriilor lui împotriva violenței și subjugării. Demnitatea omenească a obținut în tragedia grecească primul ei monument. Pe altarul tragic arde mereu focul venerației pentru menirea speciei noastre.

Mîndria eroului tragic luptă împotriva destinului, adică împotriva acelui element inuman pe care grecii îl recunoșteau mereu prezent în orînduirea lumii și în contra căruia eroul se ridică fie prin protestul, fie cel puțin prin resemnarea lui îndurerată. Multă vreme generalizările criticii literare au văzut în destin singurul factor propulsiv al evenimentelor tragice. Cu toate acestea, este evident că destinul

nu este singur răspunzător de aceea ce se petrece în tragedie. Pentru desfășurarea acțiunii tragice colaborează și caracterele eroilor, reduse de obicei la o singură pasiune dominantă. Răzburarea inspiră pe Oreste și pe Medeea, pietatea pe Electra și pe Antigona, iubirea pe Fedra și pe Alcesta, onoarea pe Ajax și pe Neoptolem, iubirea de oameni pe Prometeu. Întîmplările tuturor acestor eroi sînt determinate nu numai de *moira*<sup>1</sup> lucrînd dinafară, dar și de alcătuirea lor lăuntrică, de caracterul lor. Ba chiar în dezvoltarea tragediei, de la Eschil la Euripid, influența caracterelor a devenit precumpănitoare. Teofrast va consolida doctrina caracterelor. Menandru le va introduce în comedie.

Printre caracterele omenești și pasiunile care le constituie, Sofocle a înfățișat în Oedip caracterul unui cercetător, dominat de pasiunea adevărului. Este adevărat că figura lui Oedip a fost astfel primită din tradiția legendară, și este de asemenea un fapt cu totul izbitor, pentru cine studiază pe vechii greci, că pe cînd toate popoarele antichității au venerat în eroii lor fie pe oamenii de acțiune, fie marile personalități morale sau religioase, numai grecii au proslăvit, în Oedip, puterea unei inteligențe geniale, pe dezlegătorul enigmelor sfînxului, adică ale încîlcitelor întrebări pe care natura obscură și crudă le pune oamenilor. Interpretarea modernă a mitului lui Oedip a încercat să explice soarta acestui erou prin faptul că, despărțindu-se de natură ca inteligență cercetătoare, și siluindu-i secretele, Oedip a devenit o ființă antinaturală, expusă abaterilor celor mai grave împotriva naturii. Este evident că grecii nu s-au gîndit la așa ceva și că grozăviile pe care eroul le săvîrșește, fără să știe, erau, pentru ei, numai efectul lucrării destinului. S-ar fi putut întîmpla însă ca aceste grozăvii să rămînă acoperite, dacă pasiunea eroului pentru adevăr nu le-ar fi scos la lumină și nu l-ar fi dus la acea desnădejde care-l face în cele din urmă pe bătrînul rege înțelept, părintele și binefăcătorul patriei sale, să se orbească și să pornească pe calea aspră a surghiunului. Marele dramatism al tragediei lui Sofocle provine din cucerirea treptată a adevărului teribil, din dorința trează de a-l afla, din acel patos al adevărului care strînge probele, înaintează din etapă în etapă în formarea certitudinii, pînă cînd tot adevărul iese la iveală.

Voința de claritate a lui Oedip este tot timpul prezentă. El nu are să ascundă nimic. Cînd Creon îi aduce răspunsul Oracolului din Delfi, potrivit căruia ciurma nu va înceta la Teba, decît atunci cînd asasinul regelui Laios va fi pedepsit, Creon îi spune, arătînd gloata tebanilor, adunați în preajma palatului:

„Dacă dorești s-ascuți în fața lor  
Ce voi să-ți spun, pot să vorbesc îndată —  
Sau vrei mai bine în palat să mergem?”

Oedip nu vrea să aibă nici o taină. El răspunde deci lui Creon:

„Vorbește-n fața tuturor. M-apasă  
Doar soarta lor nenorocită, nu a mea“.

Creon îi înfățișează răspunsul oracolului. Hotărîrea lui Oedip de a cerceta împrejurările morții lui Laios este limpede și puternică din primul moment:

„Mi-e dat acum să fac din nou lumină“.

<sup>1</sup> destin, în limba elenă.

Adică așa cum a fost atunci cînd a dezlegat enigmele sfînxului. Soarta lui este oarecum a omului teoretic, veșnic în căutarea adevărului. El cere deci tebanilor să-i destăinuiească tot ce știu despre moartea lui Laios:

„Aceluia ce știe din ce mîină  
Primit-a moartea Laios Labdacidul,  
Aceluia îi cer să mi-o vestească.“

Este chemat profetul Tiresias. Acesta refuză, la început, să reveleze taina morții lui Laios. Tiresias se lamentează:

„Vai, groaznic e să știi tot adevărul,  
Cînd nu e de folos celui ce știe.“

Refuzul lui Tiresias i se pare abominabil lui Oedip:

„Ce zici? Știi tot și nu vrei să vorbești?  
Vrei tu să pierzi poporul și cetatea?“

Și față de declarația lui Tiresias că adevărul va ieși la iveală, chiar dacă îl va învălui în tăcere, Oedip insistă pentru dezvăluirea lui:

„Îmi spune deci ce-i gata să se-arate.“

Tiresias destăinuiește, în fine, adevărul înspăimîntător: Oedip și-a ucis tatăl și trăiește într-o legătură incestuoasă cu mama lui, cu Iocasta. La început, întreaga lui ființă se ridică împotriva acestei revelații. Tiresias este un profet mincinos. Desigur Creon, fratele Iocastei, a urzit o intrigă împotriva-i. O îndoială îl asaltează totuși. Și cum Tiresias se pregătește să plece, Oedip îi strigă:

„Stai! Stai! Cine mi-au fost părinții?“

Tiresias răspunde în termeni obscuri:

„Ziua de azi te naște și distruge.“

Oedip dorește însă un răspuns limpede:

„Vorbești nedeslușit și în enigme.“

Urmează interogarea lui Creon și acuzarea acestuia. Cînd însă Creon începe să-l întrebe la rîndu-i, pentru a-l apropia de grozăvia adevărului, Oedip nu pregetă să răspundă cu toată claritatea:

„Nu voi tăgădui ce mă întreb.“

Iocasta vrea să-l abată de la presimțirea funestă: profețiile sînt deseori mincinoase. Oracolele se pot înșela. Dar cînd alte indicii se adună, cînd află că Laios a pierit într-un loc și-n împrejurări asemănătoare aceluia în care a ucis altă dată

pe călătorul întâlnit pe drumul dintre Corint și Teba, îndoiala crește amenințătoare în sufletul lui Oedip:

„O, Zevs, ce-ai hotărît să faci cu mine?

.....  
Mi-e teamă că bătrînul orb văzut-a bine.”

A rămas un martor al trecutului cețos din care venea Oedip. E un păstor bătrîn trăind în pustietate, departe de Teba. Oedip dorește să-i fie înfățișat îndată. Iocasta este mirată de aceste insistențe, dar Oedip o lămurește:

„Doresc să-l văd, regină, căci mi-e teamă  
Că tot ce mi s-a spus a fost prea mult.”

Sosește crainicul din Corint, care-i aduce vestea morții regelui, a lui Polib. Oedip este chemat să ocupe tronul. Merope, presupusa lui mamă, îl așteaptă. Oedip respinge însă chemarea. Oracolul lui Apollo i-a prezis că o dată își va ucide tatăl și că se va căsători cu mama lui. De aceea a fugit altă dată din Corint. De aceea refuză să se înapoieze acum. Crainicul este în măsură să aducă o alinare temerii lui chinuitoare, prin dezvăluirea unei taine vechi: Oedip nu este fiul lui Polib și al Meropei; un păstor l-a găsit pe cînd era un prunc, în căile Citeronului, și crainicul l-a adus perechii regale, lipsite de copii. Dar această destăinuire, menită să aline tulburarea lui Oedip, îl azvîrle într-o neliniște încă mai grozavă. Tragicul situației atinge aici punctul cel mai înalt. Zadarnic încearcă din nou Iocasta să-l facă să renunțe la cercetarea lui. Oedip se opune:

„Nu te voi asculta atîta timp  
Cît limpede n-oi ști aceste toate.”

Oedip trebuie să vadă și să întrebe pe păstor. Bătrînul i se înfățișează. Dar cînd acesta, ezitînd să spună tot adevărul, declară că ar fi preferat să-și găsească moartea mai demult, Oedip îi replică cu asprime:

„O vei afla de nu spui adevărul.”

Cine era copilul găsit? Un copil născut în casa lui Laios. Un copil de-al lui Laios sau al unui sclav?

„Vai, iată ce-i mai groaznic să rostesc.”

se tînguie bătrînul. Dar Oedip îi răspunde:

„Și eu s-ascult! Dar trebuie s-ascult.”

Cînd în fine întreaga împrejurare s-a lămurit, Oedip exclamă:

„Vai, totul iese-acuma la iveală!  
Lumină, strălucește-mi încă-odată  
Și pentru cea din urmă oară mie,  
Ce m-am născut din tată și din mamă  
Din care n-ar fi trebuit să nasc.”

Astfel setea de adevăr a lui Oedip nu se astîmpără decît atunci cînd ajunge să posedze toate elementele convingerii sale, formate împotriva și spre distrugerea lui. Nu încapă îndoială că dorința de claritate a lui Oedip determină înaintarea acțiunii în tragedia lui Sofocle. Destinul îndrîjit împotriva eroului a creat o situație de fapt, dar nevoia acestuia de adevăr o dezleagă. Printre eroii tragediei grecești, Oedip este singurul stăpînit de o astfel de pasiune, care a fost desigur a multora dintre contemporanii poetului. Ne găsim într-o vreme care l-a văzut pe Heraclit bătrîn și cînd au trăit Empedocle, Anaxagora, Protagora și Democrit. Gîndirea teoretică și pasiunea adevărului au serbat mari triumfuri în epoca democrației ateniene. Legendarul Oedip a putut deveni deci un erou reprezentativ al acestei epoci.

Nu este, în adevăr, izbitor faptul că atunci cînd, după milenii, gîndirea teoretică și patosul adevărului se refac încă o dată, în vremea Renașterii, apare din nou, un erou, a cărui soartă se încheagă din împrejurări externe, dar și din pornirea lui de a smulge măștile, din scrupulul cunoașterii exacte, din voința trează de a stabili adevărul? Acest erou, a cărui relativă asemănare cu anticul Oedip se impune spiritului, este Hamlet al lui Shakespeare. Ca și tragedia lui Sofocle, *Hamlet* este drama depistării unei crime, susținută în desfășurarea ei de patosul pentru adevăr al eroului. Cînd fantoma i se arată lui Hamlet, el o urmează pentru a primi revelațiile ei. Prietenii vor să-l împiedice, dar el li se opune:

„De ce să-mi fie teamă?  
Nu mi-e mai scumpă viața ca un ac.  
Iar sufletului ce-ar putea să-i facă  
Nemuritor cînd e, la fel cu el?  
Îmi face semn din nou; îl voi urma.”

Hamlet află că tatăl lui a fost ucis de Claudius, actualul rege, care s-a căsătorit cu mama lui. Hotărîrea de a-și răzbuna tatăl s-a format din primul moment în spiritul lui Hamlet. Dar fapta răzbunării este amînată. Numeroși comentatori au crezut a recunoaște în Hamlet un caracter ezitant, un abulic. Hamlet, el însuși, se acuză în marele monolog de la sfîrșitul actului al II-lea. Apăruseră, la curtea regelui Danemarcei, actori rătăcitori ai vremii. Sînt vechi cunoștințe ale tînărului Hamlet. Piesa repetată în fața prințului îi prilejuiește acestuia reflecții amare cu privire la sine. Dacă actorii însuflețesc în asemenea măsură ficțiunea, dacă ei trăiesc cu atîta putere sentimente străine, care ar fi purtarea lor dacă ar fi stăpîniți de dureri reale? Comparația cu ceea ce i se pare a fi insensibilitatea lui îl face să se acuze cu asprime. Totuși ezitarea lui Hamlet nu provine atît din slăbiciunea voinței, cît din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobîndit întreaga ei consistență. Umbra tatălui său ar fi putut să fie o arătare înșelătoare:

„Fantoma ce-am văzut, ar fi putut  
Să fie-un demon. Dracul cîteodată  
Putere are să se investească  
Cu chip seducător. E cu putință,  
Văzîndu-mă slăbit și melancolic  
(Căci e puternic față de aceia  
Ce sînt ca mine), să mă amăgească,  
Pierzîndu-mă. Vreau deci dovezi mai limpezi.”

Hamlet nu este un simplu veleitar, dar nici un impulsiv. Fapta nu poate urma la el decât convingerii formate. Ea încheie un proces intelectual mai îndelung și foarte scrupulos. Astfel ajunge Hamlet să pună la cale un adevărat experiment psihologic. Am auzit, spune Hamlet:

„Am auzit că oameni vinovați,  
Privind la teatru, sînt în sinea lor  
Cea mai profundă-alîta de atinși  
De arta scenei, că își dau pe față  
Nelegiuirea. Crima, cum se știe,  
Deși nu are limbă, tot grăiește  
Cu voce uimitoare. M-am gîndit  
Să pun pe-actori asasinarea tatii  
Să joace-n fața unchiului. Privirea-i  
Voi cerceta, îl voi pătrunde-adînc.  
De voi vedea că-i tulburat, atunci  
Știu ce-mi rămîne de făcut.“

Ca și Oedip, Hamlet vrea deci să ajungă la cunoașterea adevărului, eliminînd orice urmă a îndoielii și nesiguranței. Chipul de a ajunge la adevăr diferă pentru cei doi eroi. Dacă ne gîndim că știința procedurii criminale distinge între instrucția acuzatorie și cea inchizitorie, adică între aceea care își propune să adune toate probele menite să circumscrie exact faptul criminal și aceea care urmărește mărturia directă a vinovatului, atunci putem spune că Oedip pune în mișcare procedura unei instrucții acuzatorii, pe cînd Hamlet instituie o instrucție inchizitorie. El vrea să-l aducă pe Claudius la mărturisirea, într-un fel oarecare, a crimei sale. Des-tăinuiește deci lui Horațio planul făurit:

„În fața regelui se va juca o piesă  
În care-am introdus un episod  
Ce seamănă cu moartea tatii, astfel  
Precum ți-am povestit-o. Cînd va-ncepe,  
Ia seama bine, cu întreaga forță  
A sufletului tău, ce face unchiul.  
Dacă ascunsa vină nu se-arată,  
Atunci să știi că ce-am văzut n-a fost  
Decît un duh din iad și-nchipuirea  
Ce mi-am făcut e neagră deopotrivă  
Cu nicovalea lui Vulcan.“

Reprezentarea are loc și dă rezultatele așteptate. Zguduit de înfățișarea faptelor care aminteau de-aproape pe acelea ale crimei sale, regele se ridică în prada unei adevărate terori și părăsește sala de spectacol. Mărturisirea s-a produs. Convingerea lui Hamlet s-a format și drumul către fapta răzbunării s-a netezit pentru el. Hamlet va acționa.

Dacă tragedia lui Sofocle poate fi pusă în legătură cu marele avînt teoretic al democrației ateniene, cînd omul recunoaște în cercetarea adevărului, în claritatea netulburată a minții, una din țintele cele mai înalte ale vieții sale, drama lui Shakes-

peare poate fi pusă și ca în relație cu marile progrese ale inteligenței în epoca lui, Figura lui Hamlet, culeasă din cronica medievală a lui Saxo Grammaticus, este interpretată de Shakespeare în spiritul Renașterii. Hamlet este un om al Renașterii prin patosul adevărului care-l animă. Un caracter ca al lui n-a existat și nici n-ar fi putut exista în vreun monument literar al feudalității. Este adevărat că cercetarea adevărului i se impune lui Hamlet, ca și lui Oedip, nu numai din pasiunea omului teoretic pentru adevăr, ci și dintr-o necesitate etică, din nevoia de a sancționa abjecția, crima și minciuna. Totuși, scrupulul intelectual al lui Hamlet nu este contestabil. A trebuit ca mercantilismul englez să învingă Contra-Reforma spaniolă, o dată cu dezastrul invincibilei armade a lui Filip II, a trebuit ca negustorii englezi să cucerească mările și continentele îndepărtate și să simtă nevoia unei științe puse în serviciul întreprinderilor lor, pentru a se forma acel spirit liber și acele metode exacte ale cercetării adevărului, ale căror documente filozofice se vor arăta în curînd. Francisc Bacon se găsea atunci în epoca de constituire a operelor pe care le-a consacrat stabilirii metodologiei moderne a științelor. *De dignitate et augmentis scientiarum* apare într-o primă formă în 1605. Hamlet apăruse în ediția in-quarto cu un an mai înainte. În 1620, după moartea lui Shakespeare, Bacon va publica *Novum organum scientiarum*. Ideile lui Bacon erau acele ale vremii sale. Bacon va preveni pe oamenii de știință de pricina diferitelor erori în care poate cădea inteligența omenească, de toți acei idoli care opresc progresul adevărului, distingînd printre aceștia pe idolii peșterii, *idola specus*, reprezentările produse de alcătuirea intimă a spiritului omenesc. În același chip, Hamlet devine atent față de înșelările posibile ale fanteziei lui. Destăinuirile fantomei ar fi putut să fie niște *idola specus*. Bacon a propus experimentul, adică observația în condiții create de observator, ca metoda cea mai bună a stabilirii raporturilor cauzale dintre fenomene. Un experiment instituie și Hamlet. Observarea lui Claudius, el vrea s-o facă în condițiile create de el. După cum am spus, scena spectacolului reprezentat în fața regelui este un experiment psihologic. Oedip și Hamlet caută deopotrivă adevărul. Dar Hamlet vrea să-l stabilească prin mijloace care aparțin în chip evident timpului său.

Desigur, adevărul pe care-l caută Oedip și Hamlet nu este un adevăr teoretic și general, ci unul în legătură cu împrejurările lor cele mai particulare. Dar chiar în condițiile cele mai speciale ale vieții, omul se poate comporta fie mînat de scrupul intelectual, de dorința de claritate și precizie, fie stăpînit de duhul neadevărului și al minciunii. Și cînd, într-o societate, inteligența teoretică face mari progrese, apar și caracterele stăpînite de patosul adevărului. Așa s-a întîmplat în vremea democrației ateniene și a Renașterii, cînd Oedip și Hamlet reprezintă niște tipuri omenești limpezite în munca de cultură a vremii. Dimpotrivă, cînd patosul adevărului scade într-o epocă, atunci cînd lumea veche se apără față de adevărurile care înaintează, apar și caracterele timorate în fața adevărului sau acelea care întrețin minciuna sau se înfășoară în vălurile fanteziei înșelătoare. Astfel ce caractere a descris, de pildă, Ibsen în dramele sale. Problema adevărului în relațiile practice ale vieții a fost una din cele care l-au preocupat mai puternic pe marele dramaturg norvegian. În *Un dușman al poporului*, dr. Stockman declară: „Nu are nici o importanță dacă o societate mincinoasă se prăbușește“. Iar în *Stîlpii societății* ni se spune: „Libertate și adevăr, iată stîlpii societății!“ Epoca lui Ibsen a păcăuit adeseori împotriva adevărului și, de aceea, printre personajele lui Ibsen există mai multe care, departe de a fi stăpînite de patosul adevărului, par mai degrabă dominate de fantezia înșelătoare și lașă. Voi aminti două dintre aceste personaje. Unul este Peer

Gynt, a cărui pornire fabulatorie înaintază peste victime, peste bătrîna lui mamă, peste iubita credincioasă Solweig. Celălalt este, în *Răța sălbatică*, fantastul laș Hjalmar Ekdal, care, după o revoltă sterilă, se înapoiază în minciuna căldușă a casei lui, dar aduce sacrificiul fiicei sale, a Hedwigei. Rezumînd situația, un personaj, doctorul Relling, ratiocinatorul piesei, rostește maxima: „Minciuna vitală este principiul stimulent: luați unui om mijlociu minciuna vieții și îi luați în același timp fericirea”. Această laudă a minciunii stă într-un contrast izbitor cu patosul adevărului, cu îndîrjirea de a-l afla care însușește pe Oedip și Hamlet, chiar cu riscul prăbușirii lor. Ibsen ne aduce astfel, o dată cu caracterele amintite, un ecou al adîncii crize morale cu care sfîrșește secolul al XIX-lea.

Din adîncimile mileniilor și veacurilor se ridică însă figura eroilor inspirați de patosul adevărului, exemplari pentru toate societățile sănătoase.



# CERVANTES

Ne vom ocupa de un om și de o carte care au văzut lumina zilei cu mai multe sute de ani înaintea noastră și a căror soartă, deopotrivă tragică și măreață, expusă celor mai adânci nenorociri și înălțării celei mai sublime, umple pe cunoscătorul lor de uimire, de dragoste și admirație și încarcă fruntea lui cu gândurile cele mai grele și cu învățăturile cele mai umane.

Omul este Miguel de Cervantes Saavedra și cartea sa, principala sa carte, *Don Quijote*, primul roman modern. Când reflectăm la vechile lor împrejurări, ceea ce ne surprinde mai întâi este afinitatea destinului lor. Viața omului și a cărții sale prezintă ciudate asemănări. Rareori biografia unui scriitor a fost bintuită de mai multe și mai variate dezastre; rareori existența în timp a unei cărți a fost supusă atentatelor mai numeroase ale pirateriei literare, ale falsificării și răstălmăcirii. Dar rareori, din multele încercări ale vieții, s-a degajat o figură atât de reprezentativă pentru timpul său și, în puține alte împrejurări, o carte care a călătorit în lume, în condiții atât de vitrege, a izbutit să impună un mit uman cu o semnificație mai generală.

Viața lui Don Miguel de Cervantes Saavedra a fost adeseori povestită după izvoarele contemporane care nu sînt foarte numeroase, dar sînt suficiente pentru a ne arăta cum se putea constitui o viață de om pe la mijlocul veacului al XVI-lea, în Spania, cînd soarele lui Carol Quintul, regele Spaniei și împăratul Germaniei, lumina întinsele lui posesiuni în Europa și America, dar nu apunea niciodată. Epoca lui Carol Quintul a fost una din cele mai agitate ale întregii istorii moderne. Luptîndu-se cu Franța lui Francisc I și cu Turcia lui Soliman II, Carol Quintul a fost contemporanul acelor mari evenimente care se petrec în Germania în primele decenii ale secolului al XVI-lea: mișcarea religioasă a lui Martin Luther care, prin loviturile pe care le dă bisericii catolice, atacă însuși principiul moral și aliatul ideologic cel mai puternic al vechii orînduiri feudale. Biserica romană încearcă să se reorganizeze și să-și recîștige puterea în fața asaltului diferitelor burghezii naționale și a principilor teritoriale, împacienți deopotrivă față de jugul pe care îl impunea primul și cel mai puternic feudal al Europei apusene și centrale, împăratul Germaniei. Începe perioada Contra-Reformei, pusă la cale de conciliul din Trient. Armata iezuiților pornește în lume pentru a acapara guvernele și a influența spiritele în sensul doctrinei amenințate. Spania se așază în fruntea acestei mișcări.

Cînd Carol Quintul depune funcțiunile sale, în 1555, fiul și urmașul său, Filip II, devine „soldatul lui Cristos”. Mina lui apasă greu în Țările-de-Jos revoltate. Susține Liga catolică în Franța. Dispută otomanilor puterea în bazinul Mării Mediterane și se încunună cu o biruință răsunătoare. Căsătoria lui cu Maria Catolica, regina Angliei, naște la un moment dat speranța că Anglia rebelă va fi readusă pe căile părăsite, o dată cu reforma anglicană a lui Henric VIII. Dar cînd fica acestuia, Elisabeta, devenită regina Angliei, continuă politica de independență religioasă și de expansiune maritimă și comercială a predecesorilor ei din casa Tudorilor, „soldatul lui Cristos” crede la un moment dat că a sosit momentul pedepsirii exemplare a Angliei execrate. *Invincible armada* pornește către țărmurile Albionului, hotărîntă să umilească erezia și să distrugă flota care ataca mereu coastele Spaniei și ale posesiunilor ei și îi intercepta galioanele încărcate cu aurul și argintul Americii, pentru a le conduce în propriile ei porturi. O furtună neașteptată distruge sau risipește partea cea mai însemnată a *Invinciblei armada*. O medalie bătută în Anglia comemorează evenimentul: *Adflavit Deus et dissipati sunt* (Dumnezeu a suflat și i-a risipit). Anglia burgheză și puritană putea crede acum că Dumnezeu a trecut în tăbăra reformatilor de toate categoriile. Între zidurile sinistre ale Escorialului, Filip II se lăsa în voia sumbrei lui melancolii. Niciodată Spania nu se înălțase mai sus și nu căzuse mai adînc. De pe întinsul imperiului în care soarele nu apunea niciodată, se adunau, în porturile și orașele Spaniei, o asemenea cantitate de metale prețioase, încît țara amenința să se înăbușe literalmente în propria ei bogăție. Creșterea fără precedent a prețurilor ruinează categorii întregi ale populației, pe țărani, pe micii proprietari de pămînt. Foamea este acum simțirea care urmărește mai statornic pe omul spaniol, după cum o dovedesc nenumăratele exprimări în acest sens ale literaturii vremii. Foamea este tema mai deseori reluată în narațiunile sau comediiile vremii. Dar numai foamea? Alături de foame, se poate urmări tema *onoarei*, sentimentul extraordinar de exigent al demnității, dar nu al aceleia legate de ființa morală a oricărui om, așa cum s-a format prin contribuția filozofilor antici și moderni, ci a unei demnități legate de vechimea și distincția seminției rămasă neamestecată în decursul unei conștiințe de șapte sau opt ori seculară cu rasa străină a maurilor, foarte sensibilă la orice formă a ofensei și gata s-o respingă cu mînie, extrem de scrupuloasă în împlinirea tuturor îndatoririlor care decurgeau din legăturile vasalului nobil cu suzeranul său feudal. Un misticism aprins scâldea această lume spaniolă a Contra-Reformei. Pictorii vremii, un Velasquez, un Zurbaran, un Murillo au figurat-o adeseori. Iată pe *granzii* de Spania sau pe membrii casei habsburgice domnitoare, în portretistica genială a lui Velasquez, cu figurile lor impenetrabile, pecetluite de cel mai teribil orgoliu pe care l-a încercat vreodată o ființă omenească, minate de paloarea de fildeș a singelui celui mai sărac. Alături stă chipul consumat al călugărului lui Zurbaran, contemplînd în craniul pe care-l țin mîinile lui diafane testimoniul grozav al nimicniciei omenești. Fecioara Maria este înălțată într-o altă imagine, de către ceata ei de îngeri, într-un vîrtej de roze și crini. Dar copilul zdrențaros al lui Murillo, mîncînd ciorchinul lui de struguri negri, înseamnă, alături de *grandezza* și misticismul clasei stăpînitoare, reacțiunea populară, expresia unei vitalități care umpluse pămîntul cu zăngănitul ei de arme, împinsese pe toate mările și oceanele globului corăbiile ei, dăruise coroanei spaniole, prin crunta silnicie a conquistadorilor, un continent imens și întemeiase noi națiuni numeroase pe cîmpiile nesfîrșite și în văile prăpăstioase ale celor două Americi.

Dacă ne întoarcem privirile către literatura vremii, întâmpinăm aceleași contraste izbitoare din care se compune lumea Contra-Reformei spaniole. Spania multelor războaie ale lui Carol Quintul și Filip II este ultima țară care se mai pasionează pentru vechea literatură a romanelor cavalierești, pentru aventurile lui Palmarin, dar mai ales pentru acele ale lui Amadis de Gaula, așa-zisul *donzel del mar*, copilul din spiță nobilă părăsit în undele mării și care crește ca cel mai întrepid cavaler, iubește pe frumoasa prințesă Oriana și, pentru a merita dragostea ei, uimește universul cu faptele-i de vitejie, se retrage în pustietatea munților ca *Bel-tenebros*, când între el și Oriana se ivește o neînțelegere, dar găsește în fine căile unirii în fericire, când echivocul nașterii sale se lămurește în sfârșit.

Nobilimea curților și a castelelor se pasiona pentru romanul pastoral, importat din Italia Renașterii, dar producând aici, în Spania, capodopera ei mai mult citită și mai des imitată, *Diana* lui Montemayor, povestirea fără adevăr psihologic în figurile și situațiile ei, dar nu lipsită de un lirism grațios, despre iubirile păstoritei Diana și ale păstorului Delio, dezvoltate în nesfârșite peripeții și rezolvate în cele din urmă prin unirea mereu amânată a eroilor. Dar alături de această literatură, îndepărtată de viața reală, în care își afla desfătările ei imaginația unei clase oțioase, curioase de mișcările sufletești ale dragostei curate, viața populară produce alte multe opere, prin care Spania veacului al XVI-lea trece de fapt în fruntea întregii mișcări literare a Europei apusene. Este mai întâi romanul *picaresc*, al cărui model este fixat de Lazarillo de Tormes, povestirea nenorocitului copil vagabond, chinuit mereu de foamea lui, dar care crește în șiretenie și putere de observație și cunoaște, în cursul unei existențe cu multe schimbări de decor, întreaga viață a Spaniei, cu confreriile ei de vagabonzi, cu soldații ei aventuroși, cu nobilii ei scăpătați ascunzînd, sub aerele lor de *grandeza*, spasmul dureros al stomacului gol. Iată epopeile coloniale: *Lusiadele* portughezului Camoëns, cu povestirea călătoriei fabuloase a lui Vasco de Gama pînă în Indiile îndepărtate, *Araucana* lui Ercilla, inspirate de luptele conquistadorilor cu neamurile viteze ale Americii de Sud, pe care le conduce Campollican. Iată, în fine, teatrul spaniol, unul din cele mai mari capitole ale literaturilor moderne, pe care-l domină figura lui Lope de Vega, acela care prin cele 1500 de drame istorice, mitologice și religioase, de comedii de capă și spadă, de tragedii și de mistere, înfățișează tabloul cel mai complet al Spaniei sale, cu nesfârșitele ei tipuri, împrejurări și sentimente, redată cu o spontaneitate și un adevăr îndreptățind caracterizarea uimitorului poet drept un *monstru de naturalețe*.

Viața istorică și socială a Spaniei secolului al XVI-lea, a „secolului de aur“, cum a fost numit adeseori, este una din cele mai complexe, mai pline de înălțări și prăbușiri pe care le-a cunoscut vreodată o națiune modernă. Arta și literatura care o răsfrîng sînt printre cele mai bogate și mai hotărîtoare pentru întreaga dezvoltare a culturii moderne. După ce cultura Renașterii italiene apune în mulele ei desfătări, dispare în voluptate și perfecțiune formală, pulsul vieții bate mai puternic în acele țări ale Apusului de unde pornesc drumurile pe mări și oceane către stăpînirea pămîntului. Arta acestor țări, în primul rînd a Spaniei, crează noile modele și deține conducerea gustului general. Este o suveranitate scurtă, pentru că se istovește după mijlocul veacului al XVII-lea, când Spania trăiește al treilea ei faliment de stat. Este o suveranitate scurtă, dar strălucită. Spania Renașterii și a Contra-Reformei dăduse pe filozoful Vives, pe Lope de Vega, Tirso de Molina și Calderon, pe Velasquez, Murillo și El Greco. Dăduse, în fine, pe spiritul cel mai de seamă al întregii epoci, pe Cervantes și opera lui cea mai de seamă, *Don Quijote*.

S-a născut la Alcalá de Henares, un orașel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaște data nașterii sale, dar se cunoaște aceea a botezului său, la 9 octombrie 1547, probabil la câteva zile după venirea lui pe lume. Era al patrulea copil, dintre cei șapte, al lui Rodrigo Cervantes, un medic nevoiaș, cu studiile neterminate, care a trebuit să-și schimbe mereu locul așezării. Miguel face unele studii umanistice în orașele în care-l duce peregrinarea tatălui, poate la Sevilla și Salamanca, sigur la Madrid. Condiția unui student sărac, în această vreme, este una dintre cele mai vrednice de plîns. Amintirile sale le va pune mai târziu în gura lui Don Quijote, care va face observația: „Cînd am spus că studentul suferă de sărăcie, cred că nu mai am nimic de adăugat despre trista lui soartă; căci cine este sărac n-are cu ce se lăuda. El își suportă sărăcia pe rînd: cînd foamea, cînd frigul, cînd lipsa veșmintelor, cînd toate împreună. N-aș putea spune că nu mîncîncă nimic niciodată, deși mai târziu decît este obiceiul altora, iar alteleori numai resturile celor bogați“. Tînărul Cervantes este mereu pe drumuri, pe marile drumuri bătute de soarele Spaniei, cu opriri pe la hanuri, cu întîlniri dintre cele mai curioase în lumea actorilor ambulanti, a aventurierilor de toate categoriile. Duce viața unui picaro, așa cum o descrie un Mateo Aleman, un Quevedo sau el însuși în unele din scrierile sale. „Viața unui student sărac — va scrie el mai târziu — este foarte bună, dacă nu ținem seama de foame și de rîie“. În 1569 se produce însă un eveniment, care putea aduce o lumină în viața lui Miguel. Venise în Spania un legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva, trimis pentru a prezenta lui Filip II condoleanțele papei, cu prilejul pierderii infantelui Don Carlos. Cardinalul are nevoie de un valet și Miguel obține acest post. Iată-l trecînd marea în Italia. În suita marelui domn, stăpînul său, vizitează Roma, Veneția, Milano și Lucca, Neapole, Palermo, Messina și Loretta Ferrara, Parma, Pienza și Asti. Amintirile italiene vor reveni în mai multe din scrierile lui Cervantes. Ne găsim în Italia din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, renumită pentru dulceața vieții în cetățile ei. Înainte de a ațipi în vremurile absolutismului spaniol și austriac, Italia trăiește în voluptatea frumoaselor ei orașe, cu mascarele, cîntecele și poezii lor. Cervantes se înfruptă din bucuriile senzuale ale acestei vieți. Se lasă fermecat de frumusețea străzilor și palatelor umbroase, de abundența hanurilor, de savoarea vinurilor și a mîncărilor delicate. Citește pe autorii clasici și pe cei moderni, pe Apulei, Heliodor, Horațiu și Virgiliu, dar și pe poezii petrarchiste, pe Tassilo și Serafino, pastoralele lui Sannazar, Tasso și Guarini, *Cortigiano* al lui Baltasar Castiglione, poemele eroicomiche ale lui Pulci și Bojardo, dar mai cu seamă *Orlando furioso* al lui Ariosto. Situația unui valet pentru tînărul student iubitor de literatură nu era însă dintre cele mai potrivite.

O cale nouă i se deschide chiar în anul următor, în 1570, cînd sultanul Selim invadează insula Cipru. Veneția, Spania și statele papale se alarmează. Este armată o flotă puternică. Miguel Cervantes se angajează în unitățile spaniole care hibernează la Neapole. Întreaga flotă se pune în mișcare la 15 septembrie 1571, sub comanda unui amiral vestit, Don Juan de Austria, fiul lui Carol Quintul. Angajamentul hotărîtor are loc la 7 octombrie în apropiere de Lepanto, un mic port pe coasta grecească, între Patras și Corint. Miguel era bolnav în acea zi și era gata să fie consemnat în infirmerie. S-ar fi putut să lipsească însă din întîmplările unei zile atît de însemnate? Își ocupă deci locul în rînduri. Cînd lupta pune față-n față pe osmanlii și pe spanioli, Cervantes primește trei focuri de arcebuza, două în piept și a treia în mîna stîngă, rămasă mutilată pentru tot restul vieții. „Ciungul de la Lepanto“ va purta cu fală invaliditatea sa. Cînd un adversar literar i se va adre-

sa mai tirziu cu infamie, numindu-l „ciung“ și „bătrîn“, Cervantes îi va răspunde: „Mă acuză că sînt bătrîn și că sînt ciung, ca și cum ar fi stat în puterea mea să țin timpul în loc și ca și cum aș fi devenit ciung într-o circiumă, și nu în cea mai strălucită întîlnire pe care au văzut-o secolele trecute și prezente și pe care ar mai putea-o vedea secolele viitoare. Dacă rănile mele nu strălucesc în ochii celor ce le privesc, ele sînt totuși prețuite de acei care știu unde au fost primite, căci soldatului îi stă mai bine mort în bătălie, decît liber prin fugă... Cicatricele purtate de soldat pe chipul și pieptul său sînt stelele care conduc pe alții către cerul onoarei și către dorința dreptelor laude“.

Miguel de Cervantes își vindecă rănile, cînd flota lui Don Juan de Austria se retrage către Messina și Neapole. La 24 aprilie 1572 este destul de sănătos, pentru a-și putea ocupa din nou locul în rîndurile armatei. În 1573 ia parte la acțiunea împotriva Tunisului, de data aceasta în angajamente mai puțin norocoase. Urmează o viață neocupată în garnizoanele Siciliei și ale Neapolelui. În 1575 obține un concediu de un an, pe care se gîndește să-l petreacă în Spania, unde scrisorile de recomandatie ale lui Don Juan și ale ducelui de Sesa i-ar fi putut aduce brevetul de căpitan. Se îmbarcă deci la 20 septembrie, dar în apropiere de coasta Franței apar vasele unor pirați turci, comandate de arnăutul Mami. Miguel, împreună cu fratele lui, Rodrigo, cad în puterea piraților și sînt conduși ca sclavi, în Alger. S-a scris mult despre captivitatea de cinci ani a lui Cervantes la pirații algerieni. Ecourile grelelor experiențe pot fi identificate în mai multe puncte ale operelor sale. Cervantes este un captiv rebel. Încearcă în mai multe rînduri să evadeze. Arnăutul Mami îl vinde într-un rînd beifului de Tunis. În noua lui așezare, el încearcă o ridicare în masă a prizonierilor și este pus în lanțuri. Se pregătea tocmai transportarea sclavului rebel la Constantinopol, cînd sosește suma răscumpărării sale, cinci sute de scuzi, strînși de călugării trinitarieni, al căror ordin se îndeletnicea cu răscumpărarea nenorociților căzuți în robia corsarilor. În 1580 este din nou în Spania, dar patria se arată ingrată.

Nu obține brevetul de căpitan, ci numai unele însărcinări în administrația armatei, pe care le va executa cu multă neîndeminare. În 1583 este la Madrid, unde încearcă să se fixeze într-o carieră literară. În anul următor termină și publică romanul pastoral *Galatea*. Se căsătorește tot atunci cu Dona Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Se simte atras de teatru. La început dă tragedii antice, printre care *Numantia*, dramatizarea unui episod din luptele vechii cetăți spaniole asediate, cucerită și distrusă de Scipio Emilian în timpul celui de-al treilea război punic. Este o tragedie puternică, inspirată de suflul vechiului patriotism spaniol. Epoca prețuia însă pe scenele sale, mai degrabă decît temele antice, pe acele puse la dispoziție de observația vieții spaniole moderne. Dar în această direcție, geniul fenomenal al lui Lope de Vega strălucește cu atîta putere, încît lumina lui stinge pe aceea a lui Cervantes. Îndeletnicirea literară îl hrănește destul de rău pe autorul *Galateei* și al *Numantie*. Cervantes încearcă să-și agonisească viața în afacerile intendenței, dar administrația lui îi aduce, în 1597, închisoarea la Sevilla. Cîstit, dar fără pricepere în mînuirea banilor, după cîțiva ani, în 1602, trebuie să suporte din nou o închisoare. În 1604, pe cînd se afla la Valladolid, începe să scrie la *Don Quijote*. Prima parte a operei apare în 1605. Este un eveniment literar subliniat de un puternic succes. Soarta părea că începe să-i surîdă lui Cervantes. Dar, într-o noapte, un om este omorît în fața casei scriitorului. Milostiv, Cervantes adăpostește pe muribund și cade sub bănuiala de asasinat.

Suportă deci noi și mai grave urmăriri judiciare, care dovedesc în cele din urmă inocența scriitorului atât de crunt și felurit încercat de prigonirile sorții. Urmăririle pentru datoriile contractate în timpul administrației sale nu conțin. În 1609 ancurează într-un port al vieții: intră împreună cu soția sa în ordinul terț, adică în acel ordin călugăresc care permite membrilor lui să rămână în condiția lor civilă și profesională. În același an se constituie cealaltă mare operă a lui Cervantes: *Nuvelele exemplare*, pagini picarești printre cele mai strălucite ale genului și povestiri nutrite din observația vieții spaniole a vremii, care ele singure ar fi putut asigura gloria unui mare scriitor. Partea a doua a lui *Don Quijote* întârzie să apară. Un scriitor al vremii, al cărui nume a rămas de-a pururi acoperit sub pseudonimul Avellaneda, publică în 1614 o continuare apocrifă a romanului devenit celebru. Amărăciunea lui Cervantes este din cele mai mari. Se hotărăște atunci să-și termine opera și, în 1615, apare în fine a doua parte a lui *Don Quijote*. O nouă lucrare rămasă în fragment, *Persiles și Sigismonda*, un roman în gustul grec al lui Heliodor, povestind aventurile unei perechi de tineri a căror unire e mereu aminată de încercările vieții, este rodul ultimilor ani de lucru ai lui Cervantes. Autorul îl dedică contelui de Lemnos, un mecenat al vremii. Moartea îl ajunge pe poet în mijlocul acestei ultime activități literare. Pare a fi fost îngropat în mănăstirea trinitarienilor descultă, dar, cum nici o piatră și nici vreo inscripție nu arată locul odihnei sale din urmă, mormântul său a rămas necunoscut secolelor următoare.

*Don Quijote* este opera de căpetenie și cea mai cuprinzătoare a lui Cervantes, aceea care manifestă laturile cele mai numeroase ale înzestrării scriitorului și reprezintă principalele direcții ale prozei spaniole în „secolul” ei de „aur”. Este, mai întâi, un roman cavaleresc, deși, după cum vom vedea îndată, negativul unui astfel de roman. Prin faptul că este descrierea călătoriei unui ins care atinge, în peregrinațiile sale, toate straturile, condițiile și împrejurările societății spaniole a vremii, este un roman picaresc. Pe linia principală a desfășurării subiectului, se altoiesc episoade pastorale, în gustul vremii, ca de pildă acela consacrat iubirii dintre Marcela și Grisóstomo sau dintre Basilio și Quiteria, terminat cu nunta acestora. Nuvele de tip italianesc, în gustul impus de Boccaccio și continuatorii lui, apar în episoadele cu Cardenio și Lucinda, Fernando și Dorothea sau în povestirea *Curiosul pedepsit*, pe care a localizat-o o dată I. L. Caragiale. Textul în proză alternează cu multe poeme în forme libere sau fixe, care dau măsura darului de improvizație al scriitorului. Întregul pune în mișcare un număr de șase sute personaje, aparținând categoriilor celor mai variate ale societății spaniole și purtând împreună și în nenumăratele lor relații reciproce o semnificație generală, un mod de a înțelege viața, care dau acestui vast ansamblu caracterul unui roman modern, a primului roman modern. Întregul este dominat de figura lui Don Quijote și a partenerului său, cu care cel dintâi alcătuiește un contrast temperamental și caracterologic, Sancho Panza. Întocmai ca Shakespeare în Falstaff sau în Cassius, Cervantes a legat portretul psihologic al unor oameni de alcătuirea lor fizică, încât fiecare din noi, observând viața, avem adeseori prilejul să întâlnim Don Quijote și feluriți Sancho Panza, pe care îi ghicim mai întâi după tipul structurii lor fizice și al reacțiilor lor elementare. Contrastului dintre Don Quijote și Sancho Panza, creatorul lor le-a dat semnificația confruntării a două concepții etice, a două moduri deosebite de a înțelege viața și scopurile ei. Caracterele celor două personaje nu rămân cu toate acestea fixe. Ele trăiesc o evoluție, parcurg mai multe etape și sugerează astfel o concepție generală asupra semnificației vieții omenești. Interesul pentru varietatea episoadelor

narate se leagă astfel, în fața romanului lui Cervantes, cu acela pentru reflecția generală care le susține tot timpul. Mai cu seamă din vremea romantismului încoace, s-a recunoscut lui *Don Quijote* o profunzime simbolică, pe care comentatorul lui modern nu o mai poate nesocoti.

Prilejul dinții și punctul de plecare al compunerii sale a fost, cu toate acestea, pentru Cervantes, critica acelor romane cavalești pe care le readusesse în gustul general viața militară atât de intensă în epoca lui Carol Quintul și a lui Filip II. Am văzut că *Amadis de Gaula* a fost printre ultimele romane cavalești pe care le-au creat literaturile moderne. Gustul pentru o astfel de literatură se leagă cu unele consecințe funeste. Erau oameni care-și pierdeau mințile întîrziind prea mult cu închipuirea lor printre aventurile cavalerilor rătăcitori. Au existat deci, și înainte de Cervantes, scriitori care s-au oprit în fața unor astfel de teme, ca de exemplu Luis Zapata, într-o narațiune înfățișînd cazul unui om zăpăcit de lectura isprăvilor lui Orlando în poemul lui Ariosto. Cazul nu era, de altfel, numai literar. Documentele vremii ne vorbesc de întîmplări analoge ale realității, desigur destul de frecvente și foarte primejdioase, deoarece Cortesurile din Valladolid s-au văzut nevoite, printr-un edict al lor din 1555, să interzică multiplicarea și răspîndirea romanelor cavalești, pe care le numesc „cărți de minciună și zădărnice“, *libros de mantiras y vanidades*.

Un astfel de om este și Don Quijote, un hidalgo sărac de la Mancha, adică unul din acei mici proprietari de pămînt pe care-i sărăcise masivul import de aur în epoca stabilirii posesiunilor spaniole în cele două Americi. Don Quijote este un om cu mintea rătăcită prin lectura prea insistentă a romanelor cavalești, printre care *Amadis de Gaula* ocupă locul de cinste în biblioteca sa. Romanul lui Cervantes povestește faptele de nebunie ale sărmanului hidalgo Don Quijote, în timpul a trei călătorii rătăcitoare, pînă la înapoierea sa definitivă acasă, cînd eroul se trezește din delirul său, dar ajunge în același timp în ultima clipă a vieții. Ceea ce alcătuiește însă caracterul cu totul unic al romanului lui Cervantes provine din faptul că deși, în cuprinsul lui, ni se povestesc faptele nebunești și vrednice de rîs ale unui om cu mintea rătăcită, acesta ne este înfățișat în același timp ca o personalitate de mare înălțime morală, însușită de sentimentele cele mai umane și cele mai generoase, gata totdeauna să ajute pe cei slabi și pe cei nedreptățiți, și ca o minte plină de înțelegerea cea mai adîncă și mai înțeleaptă a vieții. Sentimentele și ideile lui Don Quijote sînt deci acelea ale unei personalități ideale în toate felurile, numai că aceste sentimente și idei nu sînt produse de percepția exactă a realității, ci de acea falsă interpretare a acesteia, pe care i-o pune la dispoziție o fantezie exaltată în frecventarea prea insistentă a romanelor cavalești. Don Quijote este deci ridicol, dar nu odios; el este, dimpotrivă, o ființă nobilă, curată și vrednică în toate privințele de stimă și iubire. Atitudinea scriitorului și a cititorului față de eroul de la Mancha se găsește deci în fața unui contrast pe care ei îl rezolvă într-un sens *ascendent*, adică altfel decît se întîmplă de obicei cu creațiile comice ale literaturii. O comparație va lămuri îndată situația. Harpagon rîvnește pe Mariana, dar Harpagon este un bătrîn avar, un personaj odios în toate privințele și aspirația lui erotică stă într-un contrast izbitor cu caracterul lui. Spectatorii comediei lui Molière rezolvă acest contrast în sens *descendent*, prin divulgarea josniciei reale a omului, mascată un moment de aparența unor sentimente tandre și dezinteresate. Rîsul comic este reacțiunea fizică și morală produsă de deslușirea semnificației inferioare a unui caracter și a unor sentimente, rămase cîțva timp învăluite sub aparențele

lor înșelătoare. În cazul lui Don Quijote rezolvarea contrastului comic se produce într-un sens contrariu aceluia semnalat la Molière. Nebunul Don Quijote este un om admirabil. Sub aparența faptelor lui vrednice de rîs descoperim un caracter înalt și o mințe înțeleaptă. Rezolvarea contrastului s-a produs în sens ascendent. Avem deci de-a face, spre deosebire de comicul tradițional, de cazul cu totul modern al umorului, adică al celui rîs amestecat cu stimă și iubire, pe care-l provoacă unele din creațiile literaturii mai noi, unele din comediiile lui Shakespeare, romanele lui Dickens sau povestirile lui Gogol și Cehov. *Don Quijote* se găsește oarecum la începutul acestei serii literare, care alcătuiește o mare nouă a lumii moderne, pentru că nici antichitatea, nici evul mediu n-au cunoscut-o.

Îată-l deci pe hidalgo-ul din Mancha pornind pe drumurile Spaniei, prin marea lor arșiță, întocmai ca tînărul student Miguel de Cervantes Saavedra cu ani în urmă. Plecat cu programul unui cavaler, el va consacra faptele sale de vrednicie doamnei inimii sale, Dulcineei din Toboso, care este o simplă țărăncă, nu prea frumoasă. A încălecat pe o mîrtoagă, pe Rosinanta. Armele lui sînt de carton. Se oprește la un han din drum, pe care îl crede un castel și primește investitura cavalerescă a hangiuului, pe care-l ia drept castelan. Fiindcă trebuia să restabilească oriunde dreptatea tulburată, silește pe un țaran care își bătea servitorul, după ce-l legase de un copac, să-l dezlege și să-i plătească simbria. Se mulțumește însă cu simpla făgăduință a țaranului, care-și leagă din nou servitorul, după ce cavalerul se îndepărtează. Don Quijote cugetă însă cu emoție la frumusețea faptelor sale și cu recunoștință la Dulcineea, care i le inspiră. Întilnește pe niște negustori și le cere să declare că Dulcineea este cea mai frumoasă doamnă din lume. Este atît de grav bătut, încît trebuie să se înapoieze acasă, condus de un țaran. În timp ce zace bolnav, prietenii lui, preotul și bărbierul satului, împreună cu nepoata și gospodina casei ard cărțile de cavalerie, dar cruță pe renumitul *Amadis* și pe *Diana* lui Montemayor, cărți renumite printre toate. Cînd se însănătoșește pleacă pentru a doua oară, însoțit de Sancho Panza, pe care-l convinge să-i fie scutier. Ia niște mori de vînt drept uriași și le atacă. Întilnește niște călugări benedictini însoțind o trăsură și își închipuie că acolo se găsește o prințesă răpită. Pornește la atac împotriva convoiului, dar este din nou lovit. Este adăpostit de niște păstori cărora le rostește discursul asupra vîrstei de aur a omenirii, vechea amintire a comunei primitive, transmisă prin Hesiod: „Fericită vîrstă — spune Don Quijote — și secole fericite cărora cei vechi le-au dat numele de vîrsta de aur, nu pentru că aurul, atît de prețuit în vîrsta noastră de fier, s-ar fi găsit pe atunci fără nici o osteneală, dar pentru că acei care trăiau în vremurile acelea nu cunoșteau încă aceste două cuvinte: al tău și al meu! În această vîrstă sfîntă, toate lucrurile aparțineau deopotrivă tuturor. Pentru a-ți procura cele de trebuință vieții, nu aveai decît să întinzi mîna și să atingi ramurile robuștilor stejari, care îți ofereau cu dărnicie fructele lor dulci și coapte... Pacca și unirea domneau între oameni. Fierul plugului nu îndrăznise să despice sînul mamei noastre glia, care, fără s-o siluiască ceva, dăruia copiilor ei tot ce-i putea îndestula și bucura. Păstorițele mîndre alergau din vale în vale și din colină în colină, cu părul în vînt și fără alt veștmînt decît acela necesar pentru a acoperi cu rușine tot ce pudoarea a vrut totdeauna să țină acoperit... Mișcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca ceva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meșteșugit al cuvintelor. Nu exista înșelăciune, minciună și răutate, care să se amestece cu inima deschisă și cu buna-credință. Justiția lăsa să i se audă glasul ei limpede, fără ca favoarea și interesul care o înăbușe și o prigonesc astăzi, să fi



îndrăznit pe atunci s-o tulbure. Legea părtinirii nu acaparase încă spiritul judecătorului, căci nu existau nici lucruri și nici persoane asupra cărora justiția să fi fost chemată să se pronunțe“.

La păstori aude Don Quijote de întâmplarea lui Grisóstomo care își dăduse moartea pentru că nu putuse obține iubirea frumoasei păstorice Marcela. După ce pleacă de la păstori, Rosinanta este atrasă de nechezatul unor iepe, care pășteau pe un câmp din apropiere. Păzitorii iepelor lovesc pe cavalerul răătăcitor și pe scutierul său. O hangiță le îngrijește rănille. Dar bietul hidalgo este din nou lovit de un conducător de catfri, care-l ia drept rival pe lângă Maritorn, slujnica hanului. Plecând mai departe, Don Quijote și Sancho Panza văd o turmă de oi, pe care o iau drept o armată dușmană și o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Întîlnesc pe bărbierul unui sat și-i iau lighenașul de ras, pe care Don Quijote îl crede coiful unui cavaler, vrednic să fie purtat ca unul din trofeele lui cele mai frumoase. Un convoi de condamnați în lanțuri este eliberat de cavaler, convins că a reparat o nedreptate. Pușcăriașii îi atacă cu pietre și unul din ei fură măgarul lui Sancho. Ajung în Sierra Morena, unde întîlnesc pe nefericitul Cardenio, nebun din cauza unei dragoste neîmpărtășite. Atunci Don Quijote își amintește de Beltenebros în Pena Pobre. Vrea să-l imite, retrăgîndu-se cu melancolie în singurătatea munților și trimite pe Sancho cu o solie către Dulcinea, care desigur că nesocotește dragostea lui. Sancho întîlnește în drum pe preot și pe bărbier, plecați să-și caute prietenul. Îi conduce către Don Quijote, uitîndu-și solia. Întîlnesc din nou pe Cardenio, care le povestește încă o dată nenorocirile lui. Pe malul unei ape, descoperă un tînr de o rară frumusețe. Era Dorothea, iubita deghizată a lui Fernando. Merg cu toții spre Don Quijote, pentru a-l convinge să se înapoieze acasă. Dorothea îi povestește despre o prințesă răpită și-i cere ajutor pentru a o elibera. Cavalerul se lasă convins și pornesc cu toții la drum. Seara într-un han, după ce Don Quijote se retrage pentru a se odihni, restul societății găsește manuscrisul unei nuvele: *El curioso impertinente*, căreia îi dau citire. În timpul lecturii se aud zgomote. Don Quijote luase niște burdufurile de vin drept uriași și-i atacase: vinul curgea din burdufurile spintecate, spre marea supărare a hangiuului. Apar călători mascați. Este Don Fernando și Lucinda, răpită lui Cardenio. Lucinda este redată lui Cardenio și Fernando regăsește pe Dorothea. Apare și un căpitan evadat dintr-o închisoare maură, împreună cu maura fugară Zoraida, îndrăgostită de căpitan. Acesta povestește întâmplările prizonieratului său, care sînt în parte acelea ale lui Cervantes însuși. După alte întâmplări în han și pe drum, Don Quijote este închis într-o colivie și condus acasă, la Mancha, unde sosește într-o duminică după-amiază, mai mult mort decît viu.

S-a împlinit o lună de la înapoiere. Don Quijote nu s-a vindecat de nebunia sa. Convinge pe Sancho să pornească din nou. Merg acum spre El Toboso. Palatul Dulcinei nu se vede nicăieri. Sancho îi arată o țărancă lipsită de orice farmec. Don Quijote înțelege că este Dulcinea, transformată printr-o perfidă vrăjitorie. Bacalureatul Sanson Carrasco, un compatriot, îl întîmpină deghizat în cavaler, cu intenția de a-l provoca și înfrînge în duel, pentru a-i cere apoi, ca preț al răscumpărării sale, făgăduința de a se întoarce acasă. Învinsul este însă Sanson. Viteazul cavaler atacă apoi un transport de lei care, obosiți, nu reacționează. Don Quijote, „cavalerul tristei figuri“, se va numi de aci înainte „cavalerul leilor“, în amintirea mării lui isprăvi.

După ce iau parte la nunta țărănească a lui Basilio cu Quiteria și, după alte multe întâmplări, printre care coborîrea în peștera de la Montesino, cavalerul și

scutierul său întâlnește un grup de vânători nobili. O ducasă, care citise despre cei doi călători, îi invită la castelul ei, pentru a se înveseli pe socoteala lor. Don Quijote este primit cu mari onoruri, confirmate întru totul de ducele, care acceptă jocul. Dar canonicul ducelui caută să-l readucă pe cavalerul rătăcitor la bunul-simț. „Înapoi-iază-te la tine acasă — îl invită cu asprime canonicul — crește-ți copiii, dacă ai, și îngrijește-te de averea ta. Încetează să mai rătăcești ca un vagabond prin lume, adulmecînd vîntul și făcînd să rîdă pe toți acei care te cunosc sau nu te cunosc“. Don Quijote răspunde cu o mare noblețe și demnitate: „Rog pe înălțimea voastră să-mi spună ce fel de nebulie a observat la mine pentru ca să mă condamne și să mă insulte, poruncindu-mi să mă înapoiez acasă, spre a-mi vedea de nevastă și copii, fără să știe dacă sînt căsătorit și dacă am sau nu vreo odraslă... Drept este ca cineva, crescut după regula vreunui colegiu și care n-a văzut din lume mai mult decît douăzeci sau treizeci de leghe, să-și dea părerea despre rînduiala cavaleriei și să judece pe cavalerii rătăcitori?... Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în disprețul desfătărilor ei și în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă pînă la culmea cea mai înaltă a nemuririi?... În ce mă privește, călăuzit de steaua mea, voi merge și de aici înainte pe drumul strîmt al cavaleriei rătăcitoare, ale cărei săvîrșiri mă fac să disprețuiesc bunurile acestei lumi, nu însă și onoarea. Am reparat nenumărate nedreptăți, am pedepsit înfruntările obraznicei, am învins giganți și am călcat în picioare demoni. Sînt îndrăgostit, dar în limitele cuvenite cavalerilor rătăcitori. Nu fac parte dintre îndrăgostiții vicioși, ci dintre acei stăpîniți și platonici. Intențiile mele au de-a pururi drept țintă scopurile cele bune. Dacă acel care cugetă și sfătuiește astfel merită să fie numit nebun, judece înălțimile voastre, domnule duce și doamnă ducasă“. Don Quijote făgăduise de mai multă vreme scutierului său guvernămîntul unei insule, ca răsplată a ostenețelor lui. Ducele pune pe „cavalerul leilor“ în situația de a-și ține făgăduința, trimițînd pe Sancho Panza ca guvernator al insulei Barrataria. Un țaran guvernator? Stăpînul lui îl însoțește cu sfaturile celei mai înțelepte arte politice: „Prietene Sancho, aduc mulțumiri Domnului văzîndu-te covîrșit de favorurile sorții, mai înainte ca aceasta să-mi fi zîmbit mie... Ascultă de sfaturile pe care ți le voi da, singurele capabile să te ferească de nenumăratele obstacole de care este înconjurat omul pe oceanul furtunos al măririlor omenești. Mai întîi, fătul meu, teme-te de Dumnezeu, căci cine se teme de el se găsește la începutul înțelepciunii. Observă-te cu severitate și caută să ajungi a te cunoaște pe tine însuși: studiu lung și greu, dar necesar pentru a evita să păfești ca broasca ce s-a străduit să se umfle cît un bou. Amintește-ți și spune-ți adesea că, în tinerețea ta, soarta te-a făcut paznic de porci. Nu-ți fie teamă să-ți mărturisești singur originile tale. Orgoliul merge pe urmele vițului, dar umilitatea împodobește virtutea. Anunță și declară că descinzi din plugari. Văzînd că-ți amintești singur de lucrul acesta, nimeni nu se va simți ispitit să ți-l aducă aminte. Păzește-te să arăți invidie priinților și celor mai nobili ca tine. Aceste daruri ale întîmplării nu merită să fie dorite. Noblețea se moștenește, dar virtutea se dobîndește. Judecă și tu care dintre ele prețuiește mai mult. Dacă din întîmplare vreo rudă va veni să te viziteze în insula ta, primește-o cu aceeași bucurie cu care o întîmpinai cînd venea la tine în colibă. Privește această obligație ca o datorie și îndeplinește-o ca o plăcere. Dacă vei chema pe nevastă-ta lîngă tine, un lucru pe care ți-l recomand, căci nu este bine ca un guvernator să trăiască fără femeia lui, încearcă să îndulcești și să poleiești tonul și deprinderile ei țărănești. Tot binele făcut de un soț poate fi distrus într-o singură clipă de o soție indiscretă sau groso-

lană. Bagă de seamă ca nu cumva să primească daruri. Chiar dacă n-ai avea știință de ele, răspunderea ta n-ar fi mai mică. Nu crede niciodată că ai destul geniu pentru a tălmăci legile după socoteala ta: orgoliul nu poate săvârși o crimă mai mare. Nici mila, nici ura să nu te împiedice a urmări și a distinge adevărul. Fii surd la făgăduințele bogatului, dar lasă-te mișcat de lacrimile celui sărac. Deși neînduplecat față de unul și compătimitor față de celălalt, rămâi însă drept pentru amândoi. Ori de câte ori îndurarea poate să se îmbine cu dreptatea, nu-ți fie teamă să arăți îndurare. Plăcerea asta este singura răsplată a judecătorului care-și face datoria. Balanța magistraturii tale să nu se aplece sub greutatea aurului, dar în unele împrejurări ea poate să se încline de partea mizericordiei. Dacă vreun dușman se înfățișează la judecată, amintește-ți numai de cauza care trebuie s-o judeci. Dacă vreo femeie tânără și frumoasă vine să ceară dreptate, închide ochii ascultând-o. Nu spune niciodată vreun cuvânt aspru, nici chiar celui vinovat și condamnat: caznele lui îi răscumpără greșeala și nu se cuvine să insulti nenorocirea. Amintește-ți, în fine, că nenorocita noastră speșă umană este în chip firesc aplecată spre rău; de aceea fii indulgent ori de câte ori indulgența nu vatămă pe nimeni și nu uita că pentru a lăuda pe Dumnezeu îl numim bunul Dumnezeu. Urmind aceste sfaturi, Sancho, fiul meu, zilele tale vor fi curate și pașnice și numele tău va fi respectat, persoana ta va fi iubită; îți vei face vasalii fericți, îți vei căsători copiii, vei îmbătrâni în mijlocul familiei tale, printre prieteni, de-a pururi cinstit, binecuvântat de toată lumea și, când ochii tăi se vor închide, lacrimi sincere îți vor scălda mormîntul". Sancho pornește în insula sa și guvernământul lui solomonic arată îndurare și bunăsimț. Dar când ducele încenează atacul insulei de către o armată dușmană, Sancho nu se simte capabil s-o apere și renunță la înaltele lui însărcinări.

Plecînd de la curtea ducelui, după alte multe peripeții, Don Quijote află despre impostura lui Avellaneda. Pentru că acesta îl făcuse pe erou să ia drumul Saragosei, Cervantes îl îndrumază către Barcelona. Pe drum întâlnește pe căpitanul de haiduci Roque Guinart, care-l recomandă și-l anunță lui Don Antonio Morena, la Barcelona. Acesta îl primește cu onoruri, dă un bal în cinstea lui, îl face să viziteze o tipografie, îi arată galeriile și pe piraiți mauri. Eroul nostru se întâlnește din nou cu Sanson Carrasco, care de data aceasta îl învinge și-l face să promită că va rămîne cel puțin un an acasă. Pe drumul înapoierii, Don Quijote plănuiește să ducă viața unui păstor, ca în romanele pastorale ale vremii. Ajuns, în fine, în casa și în patul său, Don Quijote adoarme într-un somn greu. Când se trezește, mintea lui este vindecată; eroul înțelege toată nebunia lui trecută, dar se simte în ultima clipă a vieții. În zadar Sancho încearcă să aprindă vechea ardoare. Sancho se prinsese în jocul nebunesc al stăpînului său și nu mai concepe viața în alte forme: „Doamne, nu se poate, nu se poate să mori. Urmează-mi sfaturile, scumpul meu stăpîn. Trăiește și izgonește neagra mîhnire care te-a adus în starea asta viednică de plîns. Iacă, voi face tot ce vrei, vom merge oriunde vei dori; mă voi face păstor, cavalier sau scutier, numai să rămîn împreună cu tine. Dacă e nevoie, mă voi pune să dezleg pe Dulcineea de vrăjile ei. Și dacă nu te poți mîngîia de nenorocirea de a fi învins, voi spune că e vina mea și voi jura că n-am strîns bine șaua pe Rosinanta". Dar Don Quijote moare cu mintea deplin vindecată.

Deci, pretutindeni, după cum o arată narațiunea pe scurt a subiectului, Don Quijote este victima falsei percepții a realității. Fantezia lui, aprinsă de lectura funestelor romane cavalerești, îl face să vadă castele în simplele hanuri de țară, nobili castelani în hangii, pe Dulcineea într-o țărancă urîță, uriași în morile de vînt,

alți uriași în burdufurile de vin, prizonieri nedreptățiți în criminalii de rînd, prințese răpite și pe răpitorii lor în călătorii cu totul banali ai unui convoi, coiful unui cavaler în lighenașul unui bărbier ș. a. m. d. Reacțiunea morală a eroului față de toate aceste împrejurări este însă justă, nobilă și înaltă. Principiile pe care le afirmă cu prilejul fiecăreia dintre faptele sale sînt pline de înțelepciune și dovedesc mereu o inimă și o voință dirză și vitează. Însoțitorul lui Don Quijote, Sancho Panza, percepe just realitatea, dar nici simțirea și nici voința lui nu se dezvoltă de obicei către scopurile mai înalte ale vieții. Țintele urmărite de el nu depășesc niciodată băutura și mîncarea, capabile să îndestuleze apetitul lui neobișnuit și, cel mult, exercițiul puterii suverane, pe care el o concepe tot ca un mijloc de a înmulți desfătărilor triviale ale vieții, dar de care se leapădă îndată ce i se cere o acțiune a depășirii de sine. Sancho Panza nu este nici rău nici stupid, își iubește stăpînul și, cînd este pus în situația de a se conduce după inițiativele sale, manifestă prudență și bun-simț. N-are nici viții și nici perversitate, dar are o senzualitate ordinară și o perspectivă morală limitată. Sancho se mișcă deci într-o realitate just percepută dar îngustă; pe cînd Don Quijote se desfășoară într-o realitate percepută fals, dar extinsă pînă la țintele cele mai nobile ale omului. Satira lui Cervantes se aplică așadar în două direcții, împotriva idealismului exaltat, neacordat cu problemele reale ale vieții, dar și împotriva platitudinii și trivialității. Această satiră nu este însă nimicitoare față de nici unul din obiectele ei, ba chiar față de unul din acestea poetul arată o înclinație ascunsă, o admirație nedecarată dar ușor de ghicit. Zugrăvind-l pe Sancho Panza, Cervantes îi arată indulgența filozofică cu care se cuvine să privim exemplele comune dar normale ale speței noastre. Ființa morală a lui Sancho este plămuită din grupul de reacțiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viața omului n-ar fi posibilă. Ridicolul lui nu provine decît din permanenta alăturare de o mare personalitate morală și de angrenarea lui în situații atît de nepotrivite cu felul lui obișnuit de a fi. Cît despre Don Quijote, scutierul lui pronunță o dată cuvîntul revelator, numindu-l „îndrăgostit fără cauză”. Don Quijote este un om beat de iubire. Numai un om în această situație se poate înșela atît de ușor asupra realității și poate proceda cu atîta nebunească imprudență, cu atîta dăruire de sine în orice moment. Pe cine iubește Don Quijote? Pe Dulcineea? Dulcineea, pe care de altfel nici nu o cunoaște, nu este decît un pretext. Iubirea lui Don Quijote se adresează mai degrabă idealurilor omului. Esté, cum singur spune, iubirea despre care Platon vorbea discipolilor săi. Este iubirea enormă, neprovoacă și nebunească pentru tot ce este înalt, frumos și nobil. Este iubirea pe care o simte de-a pururi partea cea mai bună a tineretului lumii. În zadar bătrînețea vrea să pună stăpînire pe Don Quijote; în zadar fire argintii au apărut pe țințele și în barba lui. El iubește ca un tînăr. Pentru a fi pus în firea lui Don Quijote această iubire, prin care eroul se leagă de marele curent al platonismului Renașterii, vedem cum Cervantes îi arată acea prețuire admirativă, grație căreia cazul său literar devine atît de complex. Am spus că Sancho Panza reprezintă grupul de reacțiuni fără de care, pînă la un anumit grad al dezvoltării lor, viața omului n-ar fi posibilă. Trebuie să adăugăm acum că Don Quijote reprezintă acea forță morală a iubirii, concepută ca exaltare pentru idealurile omului, ca puțință de a te dăru și de a te întrece, fără de care viața omenească nu s-ar înălța și n-ar crește. Ori de cîte ori a apărut printre noi, oamenii, un semen de-al nostru care a dat vieții un cuprins moral mai bogat, vreunul din aceia care au sporit adevărul și frumosul sau au dus mai aproape de țintele lor luptele omului pentru justiție și libertate, a trebuit să

recunoaștem în ei acea iubire, acea exaltare a firii lor, în care ni se pare a desluși esența caracterului donquijotesco. Dacă însă Don Quijote merită nu numai admirația noastră, dar este vrednic și de lancea satirică a creatorului său, lucrul provine din aceea că iubirea lui, marea lui putere de a se exalta pentru idealurile omului, nu este pusă în serviciul realității just percepute. Acele înalte energii ale sufletului, pe care eroul lui Cervantes le întrupează, sînt chemate să slujească realității, nu iluziei. În lume există nenumărate alte cauze vrednice să fie slujite de un idealism moral deopotrivă cu al lui Don Quijote. Marea putere de iubire, sacrificiul și vitejia eroului lui Cervantes sînt chemate să se lupte, nu cu uriași și vrăjitori, pentru prințesele răpite și împotriva burdufurilor cu vin, ci cu eroarea, cu urîtenia, împotriva răutății, a nedreptății și a sclaviei. Programul lui Don Quijote este just cît privește energiile puse în mișcare și țintele generale pe care le afirmă, dar este fals în raport cu aplicarea și țintele lui concrete și imediate. Cervantes a oferit o lecție de înalt idealism moral timpului său și omenirii întregi, dar a arătat, în același timp, că această atitudine trebuie acordată cu înțelegerea exactă a realității. Idealismul moral trebuie să fie un idealism critic, pentru ca el să dobîndească eficiența și să-și împlinească rolul ce-i revine în procesul de continuă ascensiune a condiției omenești.

O importantă semnificație se leagă de episodul final al povestirii lui Cervantes. Don Quijote trăiește ca un nebun și moare ca un om cu mîntea sănătoasă, recunoscînd îndelunga lui eroare și rătăcire. Revenirea la bunul-simț se întîmplă numai atunci cînd resortul lui vital se frînge. A trăit atîta timp cît s-a înșelat și moare cînd și-a recunoscut înșelăciunea. Nu cumva, prezentînd astfel sfîrșitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viața nu este posibilă decît atît timp cît cultivă un ideal? Viața, ca simplă expresie biologică, s-ar prăbuși de la primii pași, dacă omul nu i-ar da o țintă mai înaltă. Înțelesul acesta mi se pare cu atît mai întemeiat în narațiunea lui Cervantes cu cît companionul și negativul eroului său, Sancho Panza, care mai are încă de trăit, se arată posedat de idealurile stăpînului său, abia cînd acesta ajunge să le tăgăduiască și să le respingă. Așadar, pînă la urmă, Sancho Panza, pentru că mai trebuie să trăiască, devine într-o anumită măsură un Don Quijote. Și oare noi înșine, atît timp cît trăim și resortul existenței noastre rămîne puternic și viu, nu sîntem într-un fel oarecare asemănători cu eroul lui Cervantes, deoarece năzuim mereu, visăm și iubim, ne luptăm și acceptăm sacrificiul, primim și aplicăm lovituri, greșim adeseori dar aspirăm mereu către ceva care depășește clipa de față și este vrednic să fie îmbrățișat cu căldura cea mai aprinsă a inimii? Dacă am deveni dintr-o dată atît de înțelepți, dar atît de uscați sufletește, încît să descoperim că nimic nu este demn să fie iubit și să inspire lupta și sacrificiul nostru. În același timp existența ar deveni atît de searbădă, seacă și săracă, încît nimeni n-ar mai dori să trăiască mai departe. Cu un înțeles înrudit, Erasmus, marele umanist olandez al veacului al XVI-lea, a pronunțat, înaintea lui Cervantes, *Elogiul nebuniei*, adică al puterii omului de a se devota unor scopuri care depășesc clipa de față și înțelesul ei mărginit. Istoria literară a pus adeseori în lumină răspîndirea și influența ideilor lui Erasmus în Spania „secolului de aur”. S-au identificat mai multe ecouri erasmienne și în opera lui Cervantes, dar mie mi se pare că cel mai de seamă, și acela prin care creatorul lui Don Quijote se leagă cu tema mai generală a nebuniei în literatura Renașterii, este cuprins în amintitul final al romanului. Secolul al XVI-lea în Europa occidentală, acest mare secol plin de tragism, în care știința și arta modernă obțin unele din cuceririle lor cele mai de seamă, în care națiunile europene ajung să cunoască și să stăpînească întregul pămînt, dar în care

feudalitatea cu multele ei nedreptăți era încă puternică și în care cumplitele războaie religioase înșing erau Franța și Germania, în care teribila inchiziție cerea atâtea jertfe și aprindea atâtea ruguri, acest secol strălucit și grozav a meditat adânc la problema nebuliei omenești. Erasmus i-a consacrat o disertație filozofică; Cervantes un roman.

Istoria literară a prezentat adeseori romanul lui Cervantes drept o satiră a cavalerismului, într-un moment în care instituția cavaleriei apusese și se iviseră zorile lumii moderne. Adevărul este că această instituție agoniza de mai multă vreme și că încă din secolul al XV-lea, în Italia, vechile teme epice ale cavalerismului deveniseră obiectul poemelor eroicomiche, al lui Pulci în *Il Morgante Maggiore*, al lui Bojardo în *Orlando innamorato*, apoi, în secolul următor, al lui Ariosto în *Orlando furioso*, al lui Rabelais în *Gargantua și Pantagruel*. Cervantes se așază pe linia aceleiași serii literare, dar cu o îmbogățire a motivului, cu o aprofundare a semnificației lui umane, pe care am încercat s-o lămurim în cele de mai sus. Prin faptul însă că Cervantes a afirmat și a impus față de eroul său o dublă atitudine, de satiră și de admirație iubitoare, marele poet ne-a făcut să înțelegem că nu totul era fals moralmente în vechea instituție a cavaleriei și că unele din valorile obținute în practica ei seculară meritau să trăiască mai departe în conștiința oamenilor. Căci nimic din ce s-a câștigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos și nu poate fi eliminat din formula morală a epocilor mai noi. Don Quijote vrea să trăiască întocmai ca un cavaler, într-o epocă în care cavalerismul nu mai avea nici un rost. Observația este justă. Dar cu toate acestea, în vechea practică a cavaleriei s-au format, în conștiința oamenilor, idei și sentimente în legătură cu valoarea vitejiei, a onoarei, a fidelității și a loialității, de care nici contemporanii lui *Don Quijote*, nici noi, oamenii moderni, nu ne mai putem lipsi. Tot astfel nu ne putem lipsi nici de alte câștiguri ale culturii omenești, obținute, de pildă, în antichitate, în Renaștere sau în iluminism. Formula noastră morală conține astăzi câștigurile temeinice ale întregii istorii culturale a omenirii, sporită și dominată însă de temele și virtuțile proprii timpului nostru, ale acestui timp în care oamenii dau noi lupte pentru dreptate și libertate.

Pentru că ideile acestea au devenit din ce în ce mai limpezi în mintea noastră, putem privi astăzi pe Don Quijote, după mai bine de trei sute de ani de când a fost conceput, cu simpatia și admirația amuzată cu care creatorul lui l-a închipuit, iar pe acest mare creator literar, pe Don Miguel de Cervantes Saavedra, cu recunoștința cu care sîntem îndatorați marilor ziditori ai conștiinței omenești.

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întârziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei, a cărei expresie literară devine Renașterea și umanismul. Burghesia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decât aceea a evului mediu și a feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramee, ale crudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase, apar moraliști plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face eforturi eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Paré devine un mare chirurg. Dar, printre toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist învățat. Cartea lui este *Gargantua și Pantagruel*.

S-au arătat deseori tema acestei cărți, tendințele ei, vasta știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale, multele probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua și Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renașterii franceze și, în această calitate, își păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un model și un izvor de inspirație, un aliat peste secole al tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele considerații despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase și prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuții, ele nu pot fi decât schițate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui

<sup>1</sup> Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 ani de la moartea sa.

Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conținutului și tendințelor sale; om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățită acum mai mult decât în alte multe secole anterioare, iubitor de viață liberă și voioasă, temperament senzual și de o mare vitalitate; o întocmire umană cum au fost altele în vremea lui și care, exprimându-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric *Gargantua și Pantagruel* este o povestire cu uriași, dezvoltarea unei cărți populare a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cînteccele *de gesta* și în romanele cavalercești produsese figuri dintre cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma și se războiește cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier și primește botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaștere și, în general, figurile telurice și grotești ale uriașilor stîrneau un interes atît de mare, încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroi-comic în jurul unei perechi de uriași, Morgante și Margutte, foarte iubit în acea epocă. Este cu neputință ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoștință de poemul atît de admirat al lui Pulci, *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriașilor lui Pulci se încrucișează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceștia din urmă sînt tratați în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse și cînd eroii venerați ai cîntecelor de gesta puteau deveni personajele unor compoziții înveselitoare. Rabelais renunță la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriași, înfățișându-i în trei generații. Cele cinci cărți ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua și Pantagruel, bunicul, tatăl și nepotul, regi ai unor țări închipuite, ființe gigantice mișcate de instincte și apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceritori treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educații universaliste și armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei științe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalității, pentru frumusețea păcii și a științei, pentru libertatea omului, a cărui vocație este voioșia, plăcerea, solidaritatea umană și creația.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi și oarecum supra-naturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme și a formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficțiunii cu realitatea se vedește ca una din metodele lui Rabelais și atunci cînd conduce fabulația sa, în așa fel, încît face ca aventurile eroilor săi să se desfășoare printre împrejurări și locuri ale Franței reale, în Paris, la Universitatea pariziană și în cartierul studenților, în localități bine determinate ale provinciilor franceze, la bilciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile și gusturile țării și ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conținut de observații reale, încît *Gargantua și Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez și european, adică ale literaturii nutrite de observația vieții și a societății. O cercetătoare sovietică a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observație că, la începutul tuturor literaturilor unor societăți tinere, s-a produs



discrepanța între materialul observațiilor reale și figurile care le întrupează. „Devenirea realismului în epoca lui Rabelais, scrie E. M. Evnina, se desfășoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilând neconștient și trădând „căutarea“ unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranziție, a oricărei clase tinere care își stabilește autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conținutul și este, în esență, procesul devenirii stilului realist, deoarece realismul societății tinere nu se găsește pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăcirii, de tatonări a unor figuri potrivite cu noul și puternicul conținut al epocii noi“. Echilibrul conținuturilor cu formele lor se stabilește abia mai târziu. Când grecii epocii arhaice au făcut primele lor observații asupra naturii, ei le-au cristalizat în acele creaturi diforme ale fanteziei, care sînt Titanii, Cronos și Uranos, Haosul și Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă, pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus și Afrodita, în Ares și toate fapăturile Olimpului, expresia armonioasă și umanizată a observațiilor făcute asupra naturii. „Același proces al devenirii realiste, conchide E. M. Evnina, este exprimat de arta eroilor uriași și a monștrilor, a basmelor și visărilor utopice, arta lui Cervantes, a lui Michel-Angelo, a lui Rabelais și Shakespeare, arta din care peste cîteva secole se va inspira forma bine încheiată, „omenescă“ normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac și Stendhal, Dickens, Mérimée și Flaubert“.

Realismul începător al lui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuintare foarte personală limbii. Se știe că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării lui. Contactul cu Italia, țara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în științe, în arhitectură și muzică, în arta militară și navigație, în artele plastice, în comerț și industrie, în viața de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie și în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoșteau prea puțin pantera, gazela, maimuța, renul și tigrul. Rabelais mijlocește francezilor cunoașterea tuturor acestor animale exotice, pe care le denumește prin cuvîntul comun sau prin neologisme, care nu s-au putut menține. Vorbește de *elefant* și de *rinocer*, de *tigri*, de *leopardzi* și de *hiene*, dar *maimutele* se mai numesc: *cercopiteci*, *cinocefali* și *sfinși*. Puternicul avînt constructor al Renașterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii. Chiar cuvintele *arhitectură* și *arhitect* se introduc abia acum. Acum apar termenii tehnici: *architrave* (arhitravă), *corniche* (cornișă), *crotesque* (pentru *grotesque*) (grotesc), *frise* (friză), *pedestal*, *frontispice* (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc., toate provenind din influența italiană. Tot prin această influență se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal*, *colonel*, *bastion*, *casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet*, *espade* (spadă) și *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelă* (santinelă), *stratagème* (stratagemă).

Termenii nautici apăruiți acum în limba franceză sînt nenumărați. În limba comerțului și industriei se răspîndește acum *banque* (bancă)<sup>1</sup>, o dată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franța, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio*. Viața de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortigiano*. În muzică apare *violon* (vioară), *cornet*,

<sup>1</sup> Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

*hemol*, numele notelor etc. Am citat numai puține exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Șăineanu (în *La langue de Rabelais*, I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuințarea comună a limbii franceze a secolului al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuințat printre cci dintii. Enorma bogăție și marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice și grotești îl avea cu timpul și cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influența italiană, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme grecești, dar mai cu seamă latinești. S-a produs deci, în Franța Renașterii, un curent asemănător cu latinismul în literatura romină a secolului trecut, totuși în alte condiții și cu altă semnificație. În timp ce latinismul român a fost o mișcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-și însuși cultura mai înaltă, latinismul și grecismul Renașterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însușirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alții, un mare număr de neologisme latinești sau grecești, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi, îl aduce uneori la lungi înșiruri absurde de sunete, monștri verbali pe care este inutil să-i transcriem, pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupîndu-le sunetele în unități deosebite și obținînd astfel neașteptate calambururi. *Jeunesse* (tinerețe) stă alături cu *jeu n'est - ce?* (nu este joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciul vinului); *à propos* produce răstălmăcirea sonoră: *àpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulțumit cu sunetele articulate, scriitorul transcrie și pe cele nearticulate, gunguritul copiilor: *mon mon, mon, vrelon, von, von*, clănțănirea dinților de frică: *bébébé, bous, bous, bous!* Dresul vocii: *ehen! ehen! hen!... hen, hen, haschl!*

Disponînd de mijloace atât de întinse și de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viața lui Gargantua, a lui Pantragrue și a tovarășilor lor, Rabelais folosește toate genurile literare ale prozei Renașterii: anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertația filozofică, monologul și scena dramatică, portretul fizic și moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais *un chaos armonios*. Firește există o continuitate între diferitele cărți și capitole ale întregului, dar interesul cade mai ales asupra episodului, încît, extrăgînd oricare pagină din ansamblu, ești sigur că vei obține o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbește în numele său și pune pe alții să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele și adjectivele i se prezintă în cantități enorme, în serii neistovite și este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din rezervorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al științei sale. Tovarășul lui Pantagrue, veselul student Panurge, laudă o mîncare, care, ni se spune, „desfătă creierul, înveselește spiritele animale, bucură vederea, deschide pofța, delectează gustul, întărește inima, gîdilă limba, curăță fața, fortifică mușchii, liniștește singele, ușurează diafragma, răcorește ficatul, strînge splina, mlădiează rărunchiul” etc. (III, 2). Pagina alcătuiește foaia de observație a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe

Sibila din Panzoust, „el o salută adînc (pe aceasta) și îi prezentă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluși (niște monede, n.n.) bătuți de curînd; în fine, cu o reverență adîncă, îi puse pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse“ (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc „un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiți, capuțini, ermiți, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi și alți sfinți părinți, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinței împotriva noilor eretici“. Cititorul care așlă că existau aștea ordine monahale își spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, și atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conținute nici de povestire și nici de dialog, scriitorul le înșiră în coloană simplă sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic; de cele mai multe ori ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate și manifestă o tendință satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul își dă silința să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagația pedantă și ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată de pildă, pe magistratul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame, pentru a le atîrna de gîtul iepei lui uriașe: „Mna dies, domnule, mna dies et vobis, domnilor. Ar fi bine să ne dați înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuință. Hen, hem, hasch! Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors și de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii și vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, și simț și lege“ (I, 19). Gravul magistru Janotus este deci un individ superstițios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este și cam bețivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al științei scolastice. El vorbește de „calitatea substantifică“, de „natura quidditativă“ și complică discursul său cu macaronismele obișnuite în jargonul studentesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum*, întrebuițînd formele: „a intronifica“, „a extraneiza“, „terestritate“. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenților sorbonarzi, care era de fapt satira absurdei științe ce li se inculca, a obținut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latinești aberante ale vorbirii studentului, dar însoțindu-le în paranteze de tălmăcirea lor atît de necesară: „Într-o zi nu mai știu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după masă cu tovarășii lui dincolo de poarta prin care se intra în Paris, întîlni un student foarte drăguț, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: De unde vii, prietene? Studentul răspunse: — De la alma (buna), inclîta (ilustra) și celebra academie care este vocitată (numită) Luteția “. „— Ce vrea să spună?“ întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. — Vrea să spună că vine de la Paris“.

„Așa?” înțelese Pantagruel. „Vii deci de la Paris? Și cu ce vă treceți timpul voi, domnii studenți, acolo?” Studentul răspunse: „— transfertăm (traversăm) Sequana (Sena) la dilucul (în zori) și la crepuscul; deambulăm (ne plimbăm) prin compitele (răspîntiile) și quariviile (încrucișările de drum) urbei; despumăm (expectorăm) verbo-cinația lațială (limba latină) și ca niște verisimili (adevărați) amorabunzi (îndrăgostiți) captăm benevolența omniijudecătorului, omniformului și omnigenului sex feminin „.... Auzind acestea, Pantagruel se miră: „— Ce dracu de limbă e asta? Mă jur pe Dumnezeu că ești un cretic”. Studentul se apără de această învinuire, continuând să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea și-l apucă de gît, strigîndu-i „— Am să te învăț eu să vorbești”, studentul, înfricoșat, începu să se vaite în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîtiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină”, aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniștii noștri. Vocabularul lui are analogii în dicționarul lui Laurian și Massim, iar satira lui Rabelais amintește pe a lui Odo-bescu cînd a compus *Prandiul academic*, executînd același gest de apărare a poporului față de cercurile care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele cu trufie, în știința lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obișnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă, pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare, este și filozoful Trouillogan. Iată dialogul dintre ei: „— Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare?” „— Și una și alta”, răspunse Trouillogan. „— Cum adică?” întrebă Panurge. „— Așa cum ai auzit”, răspunse Trouillogan. „— Ha, ha, ha. Așa mi-a fost vorba?” zise Panurge. „— Zi-i mai departe. Trebuie sau nu trebuie să mă însor?” „— Nici una nici alta”, răspunse Trouillogan. „— Să mă ia dracu, zise Panurge, dacă nu cad pe gînduri; și să mă ia de-a binelea, dacă te pricep. Așteaptă! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă, ca să te aud mai bine” (III,35). Replicile se urmează deci rapide și prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca și atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Moliere. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbînd sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri: pe giganții umaniști Gargantua și Pantagruel, pe veselul, doctul și istețul Panurge, pe înțeleptul Epistémon, pe stufosul poet Raminagrobis, pe voinicul călugăr și om de nădejde, fratele Jean, și pe ațiția alții, într-o abundență extraordinară. Ca în *Comedia umană* și în *Război și pace*, tipurile lui Rabelais sînt neobișnuit de numeroase și felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul și dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Cece ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt *Bragmardo* (de la *bragmard* prohab) sau *Humevesne*; alegorii sînt *Epistemon* (învățătul), *Ponocrates* (puterea muncii), *Panurge* (omul care știe să facă totul), *Picrochole* (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuși. Așa, de pildă, pe aceea conținută în numele lui Pantagruel.

pe care îl compune din grecescul *Panta* = tot, și arabul *hagaren* = însetat, Pantagruel este deci „atotînsetatul“, „preaînsetatul“.

După ce și-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfățișează. Și firește, ceea ce izbește mai întâi este enorma lor dimensiune și colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întrecăgă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulți pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănîncă și bea cantități greu de închipuit, dar și studiază toate științele lumii, citește biblioteci întregi, practică toate artele frumoase și pe toate cele ale îndemînării și forței fizice. Universalitatea lui de om al Renașterii este o universalitate colosală. Chiar și tovarășii giganților, oameni de dimensiuni și proporții comune, uimesc prin vigoarea și apetiturile lor neobișnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Știința, ca și poftele lui Panurge sînt incommensurabile.

Rabelais nu se mulțumește să-și închipuie oamenii lui. El îi vede în carne și oase, în amănunțimea concretă a înfățișării, în particularitățile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede înțîia oară Pantagruel pe Panurge: „Într-o zi Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraș, către mînăstirea Sfîntului Antoniu, discutînd și filozofînd cu oamenii lui și cu unii studenți, înțîlmi un om cu statură frumoasă și elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri și atît de jerpelit, încît părea că abia scăpase de o haită de cîini” (II, 9). Această nenorocită dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construiește treptat personajul lui Panurge, umanist și orator dibaci, vesel tovarăș de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, șarlatan, superstițios, răzbunător și totuși poltron, un reprezentant al studențimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare. Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoți portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obținută însă nu prin analiză, ci prin înfățișarea felului în care insul vorbește, acționează și gîndește. Omul este privit deci nu numai dinafară, dar și dinăuntru lui, în realitatea proceselor lui intelectuale și afective. Nici un alt scriitor al Renașterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înțelegerea vieții interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale lui Panurge se numără și nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfățișează Rabelais, în scena în care îl face să dezbătă împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui: „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă și zise cu un adînc suspin: — Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura, dacă, din nefericire, nu vor fi toate căile închise, astupate și ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-ați purtat-o întotdeauna, spuneți-mi părerea voastră. — Dacă ai aruncat odată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o și ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta; rămîne numai să treci la fapte. — Așa e, zise Panurge, dar n-aș vrea să făptuiesc fără sfatul și părerea voastră. — Sint de această părere și te sfătuiesc să te însori, răspunse Pantagruel. — Dar, zise Panurge, dacă ați fi de părere că e mai bine să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor. — Atunci nu te însura, îi răspunse Pantagruel. — Așa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viața mea fără tovarășie conjugală? Este scris: Vae soli! Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbații însurați... — Atunci însoară-te, în numele Domnului, îi răspunse Pantagruel...

Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înșeală, după cum știți că e acum moda,

o să-mi ies din țîțini și o să-mi dau sufletul... — Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentința lui Seneca este adevărată fără excepție: Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ți se facă și ție... — Dar dacă-mi iau o femeie cinstită și rușinoasă?... — Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!" etc. (III, 9). Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acțiunii și care nu urmărește de fapt închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei și repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge, atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfățișarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul lui frica, deznădejdea, lașitatea, dar și insolența finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii narațiuni rabelaisiene.

Oamenii, astfel evocați în înfățișarea lor exterioară și în înfățișarea lor lăuntrică, sînt puși să acționeze, devin personajele unor întâmplări. Mișcarea, în povestea lui Rabelais, întocmește unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mișcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susține, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeți epici ai lumii. S-ar putea cita în această privință descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieții lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră și pustiau via mînăstirii, sau atîtea alte scene, care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episcadele amintite, ca și în altele asemănătoare, zugrăvirea mișcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are deci o valoare ilustrativă superioară o pagină în care conținutul de fapte este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relațiilor dintre personajele în scenă, a reacțiunilor lor, a gesturilor executate și pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povestește anecdota următoare: „La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în fața grătarului unui grătaragiu, un hamal își mîncea pîinea la fumul unei fripturi și o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă, cînd hamalul își înghițișe toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler și ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l pîgubise de nici o bucată de friptură și că, nelîndu-i nimic, nu-i datora nimic. — Fumul de care era vorba se ridica în sus și se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît de mare e Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă. Grătaragiul răspundea că nu e de datoria lui să hrănească hamalii și că, dacă nu va plăti, îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băț și voi să se apere. Cearta a fost mare. Toți gură-cască din Paris alergică să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan, cetățean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: — Vrei să ascuți de ce-o hotărî nobilul ghiduș Joan? — Da, pe toți sfinții, răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîțiva bănuți de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă și-l așeză pe umărul stîng ca și cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătă de palma mîinii stîngi ca și cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca și cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură-cască tăcea și grătaragiul aștepta cu încredere, iar hamalul își pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuțul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidențială, țînîrdu-și în mîna bastonul lui cu panglici și acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuși bine de două ori și rosti cu voce tare: „Curtea hotărăște că hamalul, care și-a mîncat

pînea cu fumul fripturii, l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă deci ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se și cuvine" (III, 37). Totul este văzut în această scenă și totul este în mișcare. Grupul actorilor principali se detașează din mulțime; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină; vedem gesticulația acestuia, chipul în care el cîntărește moneda, cum o bate în palmă, o privește, și o face să sune pe grătar; apoi cum se înveșmîntă cu insignele sale de bufon și rostește ingenioasa lui sentință. Un regizor ar putea aduce această narațiune pe scenă. Desfășurarea acțiunii și jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mișcare, stilul lui Rabelais posedă una din calitățile lui cele mai emnente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mișcare nu sînt numai denumite ci sînt deplin descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mișcare corporală, mașina anatomică a omului ne este arătată funcționînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educației fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se cașără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă și vislește. Cum face însă toate aceste acțiuni din urmă? „Înota unde-i apa mai adîncă, cu fața în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picicarele sau cu o mînă în aer, ținînd o carte și traversînd Sena fără s-o ude, sau ținîndu-și mantia în dinți, cum făcea Iulius Cesar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apă, cu capul înainte; atîngea fundul, săpa stîncile, se cufunda în abisuri și prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcția curgerii apei, în contra curentului; o oprea la stăvilare, ținea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se cășara pe frînghiile catargelor, alerga pe verge, aranja busola, desfășura pînzele în vînt, strunea cîrma" (I, 23). În fața ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrel area, Panurge îi face următoarele semne: „Căscă mai multă vreme și, căscînd, făcea în fața gurii, cu degetul gros al mîinii dextre semnul literei grecești numită *tau*, reiterîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrte în cap, întocmai ca o capră care leapădă fătul; în timpul ăsta tușea și suspina adînc". Nazdecabre îi răspunde: „Ridică mîna stîngă în aer și ținu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi uni ușor unghiile lor" (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare. Pentru a explica în ce mod o invectivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație: „Îmi pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător de lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură: han! Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat atunci cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele" (IV, 20). Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai găsi după secole decît marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și mișcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită: „Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre; mistralul, întovărașit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvîrle cu grindină; aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scînteii și ruperi ale norilor înflăcărați" (IV, 18). Puterea lui Rabelais de a re-

ține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca atîția mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele populare, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar și formulele inițiale și finale, nenumărate imagini. Asocierea uriașilor cu tovarășii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd ni se povestește vechea snoavă țărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un țaran care i-a cedat mai întîi ce va crește sub pămînt, dar a semănat grîul, apoi ce va crește deasupra pămîntului și a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoșul roșu, cunoscut și de romîni. Un personaj, Carpelin, „poate intra nesimțit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată, poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiștilor fără să le îndoiaie“ (II, 24). În sfîrșit, proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situație se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune: „se ascund de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mîncîcă, mîncîcă mai întîi plînea albă, potcovesc greierii, se gidilă să ridă, văd musca în lapte, bat tufișurile dar nu prind păsărelele, iau bășicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar“ etc. Știința rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Șăineanu a inventariat-o împreună cu nenumăratele ecouri de care creația lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeași situație a realismului și la acest scriitor, cu observații asupra vieții și societății, același apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oșlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-lăți-lungilă și Setilă din *Harap Alb* sînt rude de aproape cu Grandgousier, cu Gargantua și Pantagruel. Verva povestitorului moldovean amintește pe a scriitorului renascentist francez. Același temperament robust, mișcat de mari poftă; același ris gigantic. Îi unesc de asemenea unele resentimente și lupte cu vechea școală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipsește nici plăcerea de a acumula referințele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd amintește multele unelte ale lui Pavel Ciobotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ștrul. În sfîrșit, un dar asemănător de a nota mișcarea și de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii și situațiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuție înaintașul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc același mesaj al încrederii în viață și în popor, un mesaj de care, atunci cînd își croiesc un drum nou, au nevoie toate societățile tinere, toate societățile care se găsesc în momentele revoluționare ale progresului lor.



## DIN ISTORIA UNEI TEME POETICE: *LUMEA CA TEATRU*

De unde vine comparația lumii cu teatrul și a oamenilor cu actorii care își joacă rolurile lor pe scena lumii? Această comparație cu o răspîndire atît de mare în istoria literaturii universale, reluată necontenit, dar totdeauna într-un spirit deosebit, în acord cu tendințele felurite ale societăților care au folosit-o, provine din antichitatea cea mai îndepărtată. A utilizat-o poate, printre cei dintîi, Antisthene, discipolul lui Socrate și al sofistilor, întemeietorul școlii filozofice a cinicilor. Izvoarele ne-o arată, rîn tot cazul, în vorbirea cinicilor, de pildă a lui Bion din Boristhene, care, într-una din diatribele lui, conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, spunea: „Întocmai cum bunul actor joacă bine rolul pe care poetul i-l distribuie, tot astfel omul de treabă se cuvine să joace cu potriveală rolul rezervat lui de soartă. Soarta se aseamănă cu poetul care creează cînd un rol de frunte, cînd unul de a doua mînă, cînd rolul unui cerșetor“. Aceeași comparație vine să ilustreze și unele din ideile stoicilor, deoarece Ariston din Chios, după cum ne informează Diogene Laertius (VII) susținea că binele suveran consistă în a trăi la egală distanță de vîțiu și virtute, ferindu-te să te înclini către unul sau către cealaltă, păstrînd totdeauna față de ambele aceeași indiferență, căci „înteptul seamănă cu bunul actor care își joacă rolul în chip cuviincios, fie acesta rolul lui Thersites, fie al lui Agamemnon“. Stoicii au dat o întinsă folosință renumitei comparații. Ajuns la Roma, stoicismul o impunea lumii, o dată cu tendința lui potrivnică oricărei schimbări a orînduirii sociale. În *Manualul* (af. 17 cfr. af. 37) său, Epictet scrie: „Nu uita că ești un actor, într-o dramă aleasă de cineva mai mare decît tine. Vei juca puțin, dacă a ales-o scurtă, mult dacă a ales-o lungă. Ți-a împărțit rolul unui sărac? Joacă-l bine, cu tot farmecul lui. Ți-a căzut rolul șchiopului, al magistratului, al plebeului? Aceeași datorie. Căci atîta e al tău: să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta“. Marc Aureliu, împăratul filozof, reia de mai multe ori comparația vieții cu teatrul, pentru a-și exprima melancolia în fața spectacolului monoton al existenței și pentru a propune resemnarea în fața lui, în locul tendinței de a-l înălța prin transformarea stărilor de lucruri care provoacă melancolia lui: „Cum de la o vreme te prinde dezgustul de un spectacol, în care se repetă mereu aceleași și aceleași lucruri, devenind astfel nesuferit, așa și cu viața aceasta. De sus pînă jos, toate la

fel, și din același izvor. Dar pînă cînd?" (VI, 46). Varietatea istorică este pentru Marc Aureliu deopotrivă cu întruparea prin alți actori a unui spectacol unic: „De meditat mereu cum toate cîte sînt acum, așa au fost și înainte, și de luat aminte că așa vor fi și în viitor. De avut sub ochi toate dramele și scenele identice pe care le cunosti din experiența ta ori din istoria veche ca, bunăoară, toată curtea lui Adrian, a lui Antoniu, a lui Alexandru, a lui Filip, a lui Cresus: căci toate sînt aceeași piesă, dar cu alți actori" (X, 27). Spectacolul teatral, după părerea atît de puțin favorabilă schimbării a lui Marc Aureliu, trebuie să întărească resemnarea în fața soartei ineluctabile. „Cel dintîi lucru ce învață omul asistînd la o tragedie este deprinderea cu gîndul că ceea ce trebuie să fie nu se poate evita în nici un chip și că ceea ce este frumos pe scena mică a teatrului, nu poate fi urît pe marea scenă a lumii. Căci tot ce se întîmplă pe aceasta, este scris de mai înainte și oricît ar striga actorul: „oh, Doamne, Doamne" el trebuie să se plece și să sufere pînă la capăt rolul ce i-a fost încredințat" (XI, 6) <sup>1</sup>.

Comparația vieții cu teatrul și a oamenilor cu actorii este deci un bun literar comun al școlilor filozofice din epoca declinului civilizației antice, cînd grecii care trebuiseră să accepte jugul macedonean sau romanii contemporani cu marile nenorociri ale epocii imperiale căutau noi motive de a trăi, o justificare a existenței devenite atît de greu de suportat. Ce recomandă filozofii cinici, sceptici și stoici omenirii care traversează, în acea lungă epocă, una din cele mai adînci crize morale ale istoriei? Ei recomandă, fie indiferența actorului față de rolul încredințat lui, fie resemnarea față de soarta care a impus omului, fără a-l consulta, felul participării lui pe scena lumii. În perspectiva comparației lumii cu teatrul, în întrebuintarea pe care i-o dau stoicii, stă deci ideea providenței divine cu o însemnătate atît de mare în gîndirea stoică. Comparația lumii cu teatrul este deci nu numai expresia melancoliei în care amurgește antichitatea către finele ei, dar și a unei stări de suflet dezarmate, înclinate să confirme și să accepte orînduirea lumii. Lumea poate rămîne așa cum este, cu sclavii, nedreptățiții, săracii și toți suferitorii ei, deoarece nimeni nu are puterea să schimbe rolul ce i-a fost impus. Rareori o stare de spirit mai puțin revoluționară, mai împăcată cu ordinea stabilită de opresiune, a fost exprimată în vreuna din marile comparații sau metafore ale literaturii universale <sup>2</sup>.

Creștinismul a reluat comparația, ca pe atîtea alte motive literare ale antichității. Cercetătorul italian A. Farinelli (în *La Vita è un sogno*, I, 1916, p. 75) o semnalează în satirele lui Jacopone da Todi, misticul medieval. Un imn religios din aceeași vreme cînta:

*Totum evanuit  
Ut nos, ut nebula,  
Ut breve theatrum  
Ut brevis fabula.*

„Totul se mistuie  
Ca noi, ca negura,  
Ca scurtul spectacol,  
Ca scurta povestire.

<sup>1</sup> Pentru textele lui Epictet și Marc Aureliu, folosesc traduceriile lui C. Fedeles.

<sup>2</sup> Aceași stare de suflet inspirată de acceptarea pasivă a universului, în secolul II, la Plotin, *Enneade*, III, 2, 17: „Ceea ce se poate tăgădui nu este existența răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înșiși... De altfel, dacă oameni de bine și răul își au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă, în care autorul desemnează fiecareia rolul său, slujindu-se de actorii avuți la dispoziție... Tot astfel există în univers un loc potrivit celui bun și altul potrivit celui rău... În drama adevărată, pe care oamenii înzestrați o imită numai în parte, sufletul este actorul și el își primește rolul său de la poetul universului”.

*Sicut breve festum  
Est mundi gloria,  
Vel breve somnium  
Sunt eius gaudia.*

Ca o serbare scurtă  
E slava acestei lumi,  
Ca visul trecător  
Sint bucuriile ei".

Deși evul mediu n-a ignorat tema literară a lumii ca teatru, totuși pentru a găsi o epocă în care putem urmări mai limpede felul creștinismului de a utiliza renumita comparație și semnificația particulară dată ei, trebuie să ajungem la secolul al XVI-lea. Aproape toți marii scriitori și poeți ai Renașterii în faza declinului ei și a barocului o întrebunțează pentru a da expresie sensibilității vremii. O întâmpinăm mai întâi la poezii contrareformei, în Spania. În comedia lui Lope de Vega, *Con su pan se lo coma (Descurcă-te cum poți)*, Celio, un țăran devenit curtean, se desparte de regele său pentru a-și relua vechiul lui loc în lume:

„În teatrul ăstei lumi  
Am fost un băiat de țăară  
În întâiul act al piesei;  
Rolul de curtean jucat-am  
În al doilea act, sfârșit.  
A venit la rînd al treilea  
Și țăran vreau să fiu iarăși.  
Lepăd hainele de curte  
Căci mi-e dat să joc mai bine  
Astfel cum sînt din naștere.  
Face-ți-mă slobod, masca  
Ce mi-ați dat n-o purtam bine,  
Mult mai bine-mi vine aceea  
De țăran: este doar rolul  
Învățat de mine-n leagăn.  
M-am căznit să fiu un altul,  
Dați-mi drumul, și iertare!  
Vreau să plec la mine-acasă  
Liber în singurătate <sup>14</sup>.”

Celio a jucat deci un rol pe scena lumii, pentru că și-a ieșit din firea lui adevărată. Lumea este un teatru și oamenii poartă mască numai pentru că există curți regale, adică locuri în care natura este împiedicată să se manifeste. Lope de Vega utilizează deci comparația moștenită din antichitate, pentru a face evident contrastul dintre civilizația artificială și firea adevărată și pură: o idee pe care o aflăm în întreaga poezie pastorală a Renașterii.

Veacul de aur a dat însă și o altă semnificație temei a cărei dezvoltare o urmărim aici. Un poet a cărui activitate continuă pînă către mijlocul secolului al XVII-lea, renumitul Francisco de Quevedo y Villegas, a reluat tema în spiritul antichității: întreaga viață este spectacol și toți oamenii sînt actori. Numai că pentru Quevedo,

<sup>1</sup> Ap. K. Vossler, *Romanische Dichter*, 1936, p. 110.

autorul comediei jucate de toți oamenii pe marea scenă a lumii nu este providența stoică, ci Dumnezeu creștin:

„Să nu uitați că viața este teatru  
 Și-n întreaga lume e o mare farsă,  
 Că-n orice clipă scena se transformă  
 Și că sîntem actorii acestei piese.  
 De asemeni nu uita că Dumnezeu  
 A născocit subiectul-ntins al piesei,  
 A împărțit-o-n acte și-a compus  
 Și textu-ntreg și rolurile toate.  
 Oricît de-naltă este fapta noastră  
 O ține-n mînă dramaturgul lumii“.

Acela care a dat, în literatura spaniolă, dezvoltarea cea mai întinsă metaforei lumii ca teatru a fost Don Pedro Calderon de la Barca, în misterul său dramatic, *Marele teatru al lumii*, jucat mai întîi la Sevilla în 1675. Piesa începe cu un prolog, în care creatorul lumii, Meșterul, anunță înalta lui voință de a împărți rolurile lumii. Îi răspunde personajul alegoric: Lumea, care va pune scena ei la dispoziția Creatorului. Ne găsim în lumea sufletelor neîntropate. Unul din ele primește rolul unui rege, altul al unei femei frumoase, altul al unui bogat, altul al unui țaran, altul al unui cerșetor. Cerșetorul despre care vorbesc toate maximele antichității apare deci și aci. Acesta se revoltă. De ce să-i revie lui rolul sărăciei și al suferinței? Meșterul moralizează pe rebel, cu o argumentare cunoscută lui Epictet: un cerșetor poate juca și el cu frumusețe rolul lui pe scena lumii. Cîrja cerșetorului poate fi tot atît de bine purtată ca sceptrul și coroana. Fiindcă întreaga viață nu este decît spectacol, cuvine-se să ne jucăm fiecare rolul cu simplitate și din toată inima. După ce va cădea cortina, regele și cerșetorul vor lua deopotrivă loc la ospățul Domnului și vor fi egali. Corul proslăvește hotărîrea divină.

Întreaga piesă pune în mișcare personaje alegorice, ca în moralitățile medievale. Legea invită actorii pe scenă. Apare vanitoasa Frumusețe și solitara Înțelepciune, care se despart după ce constată nepotrivirea firii lor. Bogatul anunță voința lui de a-și însuși toate bunurile lumii. Țăranul își căinează viața de osteneală, se plînge de greutatea birurilor apăsătoare, dar știe că mîna lui va împărți hrana necesară oricui și că fiecare va juca pînă la urmă rolul lui! Mai amarnică este plîngerea Cerșetorului, înconjurat de cei de-o seamă cu el:

„Care dintre muritori  
 A văzut mai grea năpastă  
 Ca a noastră? Cel mai bun  
 Loc de-odihnă ni-este piatra  
 Peste noi se desfășoară  
 Cerul ca un baldachin:  
 Iată căpătîiul nostru.  
 Cu arșița viețuim  
 Și cu asprul ger al iernii,  
 Foamea, setea ne trezesc“.

Apare Regele, vestind că spada lui a fost făurită de divinitatea însăși. Este un rege absolutist și care, deopotrivă cu Carol Quintul, stăpânește toate pământurile luminate de soare. Ce-i mai trebuie? Cumpăna dreptății, îi răspunde Legea. Curtenii aclamă pe suveran. Apare din nou Cerșetorul, încercând să obțină alinarea suferinței lui. Frumusețea se privește în oglindă și nu-l aude. Bogatul își întoarce privirile de la urîtenia și zdrențele milogului. Regele pune să alunge pe cerșetori; a ordonat miniștrilor să le împartă pomeni. Țăranul sfătuiește pe cerșetor să muncească, dar nu-i poate oferi nici o muncă. Înțelepciunea întinde atunci săracului o bucată de pâine. Bogatul se revoltă când vede cum sînt risipite bunuri pe care ar fi putut să le aduc el. Înțelepciunea este apostrofată, dar o apără regele. Se rostește Meșterul, care, întocmai ca teologii iezuiți ai epocii, proslăvește liberul arbitru, menit să înalțe pe om și să-i asigure fericirea în lumea de apoi. În timp ce conversația între curtenii regelui continuă, apare Moartea, salutată cu jubilarie numai de cerșetor. Toți curtenii regelui trebuie să-și lepede darurile. Fiecare nu poate lua cu sine decît faptele lui bune, anunță Înțelepciunea, confirmînd doctrina oficială a bisericii, apărată în disputele teologice ale vremii de către iezuiți. În *Epilog*, Meșterul primește sufletele, dar vestește că va exclude de la masa ospățului său pe toți aceia care nu și-au jucat bine rolurile. Creatorul primește fără nici o greutate pe cerșetor, pe călugărița cucernică, pe copilul nevinovat, mort înainte de a fi putut apărea pe scena lumii; dar bogatul este prăvălit în iad. Regele, Frumusețea, Înțelepciunea, Țăranul, sînt poștiți la masa Domnului și ospătați de el. Legea întonează imnul ei:

„Învățați că-ntreaga viață  
E un joc privit de Domnul.  
Căutați ca rolul vostru,  
Împărțit de Creator,  
Să-l jucați cum se cuvine!  
Tatăl nostru cel din ceruri  
Priveghează teatrul lumii,  
Faceți pururi faptă dreaptă;  
Domnul să vă aibă-n pază!”

Milostenia divină arată deci îndurare, în misterul lui Calderon, și Frumuseții, cu toată vanitatea ei, și Țăranului muncitor, cu toată asprimea lui în pornirea spre cîștig, și Înțelepciunii, care a interpretat neconținut voința divină, și Regelui, cum nici nu se putea altfel în vremea absolutismului spaniol. Numai Bogatul, strîngătorul egoist și disprețuitor de bunuri, ațintit mereu către voluptate, nu mișcă îndurarea divină. Curioasă, dar nu inexplicabilă expresie a protestului popular, în vremea în care noile posesiuni spaniole în America trimiteau valurile lor de aur în Spania, îngrămădindu-le în mîinile granzilor! Spre deosebire de folosirea temei de către antici, care extrăgeau din comparația lumii cu teatrul concluzia morală a indiferenței sau a resemnării, Calderon îi conferă un sens moral activ. Toți oamenii joacă un rol, vrea să spună marele poet al barocului spaniol, dar pentru că unii îl joacă rău, ceea ce socotește a fi în dezacord cu înțelepciunea supremă, poetul crede că ei merită pedeapsa eternă. Calderon introduce astfel printre actorii lumii o diferențiere morală, pentru care anticii par a fi avut mai puțină sensibilitate.

Lumea germanică nu dezvoltă, în nici un punct al ei, o mare creație poetică pe tema lumii ca teatru. Ceva apropiat apare însă în alegoriile carnavalești de felul

acelora semnalate în sudul Germaniei și în Elveția, încă din secolul al XVI-lea, curînd după Reforma lui Luther, care suprimînd constrîngerile lumii catolice nu simte nici nevoia reluării acestei teme. O astfel de alegorie este moralitatea intitulată *Oglinda lumii* (*Der Weltspiegel*), opera elvețianului Bolz, jucată mai întîi la Basel, în 1550, și a cărei reprezentare, cu cele 5812 versuri și 158 personaje ale ei, dura două zile întregi. Apărea pe scenă: Sănătatea, Isusînta, un bilbiit care da sfaturi unui orator, apoi un călugăr din ordinele cerșetore, care își acuză epoca uitătoare de îndatoririle ei de milostenie față de călugări, un predicator luteran alungînd pe preotul catolic, un bețiv în luptă cu Temperanța, pe care o ucide dar cade în ghearele demonilor, un jude cu slujitorii săi maltratînd Dreptatea, un jucător, o miloagă în tinda unei biserici. Multe din situațiile vremii sînt tipizate în alegoriile carnavalești germanice, dar comparația tradițională a oamenilor cu actorii lipsește din ele. Lipsește și din alegoria lui Pamphilus Gegenbach, un tipograf din Basel, jucată în acest oraș și purtînd titlul: *Cele zece vîrste ale lumii*, unde omul este prezentat în feluritele lui ipostaze, de la copilul de zece ani pînă la moșneagul de o sută. Piesa a fost prelucrată de Wickram în 1531 și, în noua ei formă, a continuat să fie jucată pînă la sfîrșitul secolului. Un cercetător al teatrului german în această epocă numește vechea moralitate a lui Gegenbach, refăcută de Wickram, „un substitut al unui mare teatru al lumii, pe care Germania nu l-a dat niciodată”<sup>1</sup>.

Unirea dintre tema lumii ca teatru și tema satirică mai nouă a celor zece (sau șapte) vîrste ale omului, impusă prin marea lor similitudine, o face Shakespeare în vestitul monolog al lui Jack melancolicul din comedia pastorală *Cum vă place* (II, 7). Întocmai ca mulți alți poeți de la sfîrșitul Renașterii, Shakespeare a fost și el urmărit de sentimentul iluziei universale, al inconsistenței vieții, sugerată de marile încercări ale acelei vremi, pline de mobilitate, de dese schimbări ale sorții și care asistasă la sfîrșitul atît de dramatic al carierei lui Carol Quintul, la războaiele religioase, la prăbușirea puterii spaniole. De mai multe ori i se impune lui Shakespeare asemănarea vieții cu visul, ca în *Furtuna* (IV, 1) sau asemănarea ei cu teatrul, ca de pildă, în *Macbeth* (V, 5) cînd i se aduce eroului știrea că doamna lui a murit:

„Rătăcitoare umbră este viața,  
Nimic mai mult, un biet actor pe scenă;  
Se zbate-un ceas și vorbe mari pronunță,  
Apoi nu mai auzi de el nimica.  
Un basm e viața, spus de un idiot,  
Cu val umflat de vorbe găunoase.”

Niciodată comparația vieții cu teatrul n-a fost făcută cu un sarcasm mai amar-nic, mai deznădăjduit. Dimpotrivă, dincolo, în monologul lui Jack, aceeași comparație apare pentru a justifica o privire a existenței omenești în care totul pare rînduit în situații atît de tipice, încît contemplatorul le poate considera cu o blăzare amuzată. Ducele și-a pierdut tronul în intrigile curții și trăiește acum în pădurile Arde-

<sup>1</sup> Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*, 1927, p. 149. Asupra modalităților carnavalești în lumea germană, vezi W.S. V. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, ed. a 2-a A. Hänsel, vol. III.

nilor. Gîndul filozofic al nenorocirilor legate de condiția omenească îl mîngie  
Există și dureri mai mari:

*„Ducele (către Jack)*

Vezi, nu sîntem doar noi nenorociții,  
Pe marele, obștescul teatru-al lumii  
Se joacă tragedii mai sfîrtoase  
Decît aceea ce jucăram noi.

*Jack*

Da, lumea-ntrecagă este doar o scenă.  
Femei, bărbați, își joacă rolul lor,  
Îi vezi intrînd, ieșînd și, cîteodată,  
Mai multe roluri joacă unul singur.  
Sînt șapte acte, vîrstele vieții:  
Întîi copilul stă la doică-n brațe  
Și îl auzi scîncînd; îi vine rîndul  
Să meargă-apoi la școală, rănicioara  
Și-o poartă-n spate, fraged îi e chipul  
Dar vezi cum, leneș, își tîrăște pasul  
Întocmai ca un melc. Îndrăgostitul  
Suspină ca o vatră și tot scrie  
Balade pentru ochii dragii lui.  
Soldatul înjurînd își lasă barbă  
Ca pardosii, e plin de-onoare, cată  
Pricină tuturor și urmărește  
Balonul de săpun al gloriei pînă  
În gura tunului. Judecătorul  
Cu foalele umflate de clapon,  
Cu barba țepăună, privește aspru,  
Și tot rostînd doar maxime-nțelepte  
Își joacă rolul lui. În actul șase  
Apare Pantalón, tîrînd papucii;  
E uscățiv, îi tremură ochelarii  
Și punga la o parte îi atîrnă,  
Nădragii-i sînt prea largi, bălăbănește  
Picioarele-i ajunse-acum ca fusul  
Și bărbăteasca voce de-altădată  
Ca la copii e-acum pițigăiată.  
Sosit-a scena ultimă, finalul  
Întregii comedii, și fără ochi  
Dinți, limbă, minte, simțuri, histrionul  
Trăiește-acum a doua lui pruncie.“

Shakespeare nu recomandă deci indiferență ca scepticul, nu face să se audă cînte-  
cul tristeții și oboselii sau al consimțămîntului resemnat ca stoicul; nu distribuie drep-  
tatea divină ca poetul creștin al barocului, ci contemplă scena lumii și pe actorii ei cu  
un fel de melancolie amuzată. Niciodată vechea temă n-a fost tratată cu un lirism

mai pătrunzător ca în pastorală lui Shakespeare. În secolul marelui poet englez și mai târziu, în țara lui, și în alte țări, tema este neconținut reluată, de fiecare dată cu un alt accent, în slujba altor tendințe, cu o altă pedală lirică. Materialul comparatist este enorm, dar noi nu putem face aici decât câteva spicuiuri.

După cum Shakespeare îmbinase tema lumii ca teatru cu aceea a vîrstelor omului, Erasmus o îmbină cu tema nebuniei, împrumutată și ea alegoriilor carnavaleschi și care dăduse, la sfîrșitul secolului al XV-lea, importanta operă satirică a lui Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff* (*Corabia nebunilor*). În *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus, stăpîna lumii, aceea care mișcă resorturile existenței cmeneste, toate veleitățile, aspirațiile și ambițiile, regăsește încă o dată asemănarea vieții cu o comedie. „Ce este viața”? se întreabă Nebunia. „E un fel de comedie neîntreruptă, unde oamenii costumați în fel și chipuri, apar pe scenă, își joacă rolul, pînă cînd directorul teatrului, după ce i-a făcut să se deghizeze mereu în alt fel și să apară cînd sub mîndra purpură regală, cînd sub zdrențele dezgustătoare ale sclavajului și mizeriei, îi silește în cele din urmă, să părăsească scena. Drept să spun, lumea nu este decît o umbră trecătoare, dar noi trebuie să jucăm zilnic în comedia ei”. Resemnarea stoică răsună încă o dată în reflecția lui Erasmus. O transformare tematică interesantă întîmpinăm la La Bruyère, observatorul curții franceze a lui Ludovic XIV, care în *Les Caractères* (VIII, *De la Cour*) scrie: „Într-o sută de ani de aci înainte lumea va rămîne neschimbată: aceiași teatru și aceiași decoruri, numai actorii vor fi alții. Vor fi dispărut toți aceia care se bucură astăzi de primirea unei favori și se întristează sau se deznădăduiesc de un refuz; dar pe scena teatrului înaintează chiar acum alți oameni, meniți să joace aceleași roluri în aceeași piesă. Vor dispărea apoi și aceștia, iar aceia care nici nu s-au născut încă vor dispărea la rîndul lor și noi actori le vor lua locul”. La Bruyère divulgă deci comedia vieții de curte nu prin contemplarea trecutului, ci prin prevederea viitorului. Viața va continua în tiparele ei eterne și actorii lumii viitoare vor continua să se bucure de favorurile regale și să se dezozeleze de lipsa lor. Credea oare La Bruyère în eternitatea absolutismului? E posibil ca contemporanii puternicului stat al lui Ludovic al XIV-lea, să fi fost încredințați de perenitatea acelei orînduiri, deși experiența istorică nu le lipsea, și voci de protest, ca acelea ale lui Fenelon, Racine, Vauban, se auzeau din cînd în cînd, împreună cu unele răzmerițe țărănești, dar moralistul francez aruncă oprobiul asupra orînduirii vremii lui și a ambițiilor curtene care o susțineau, nu prevăzîndu-i sfîrșitul, ci reflectînd la inanitatea monotoniei ei, prelungită în generațiile următoare.

O semnificație nouă asociază cu vechiul motiv secolul luminilor în Franța. Voltaire l-a dezvoltat într-o spirituală poezie, scrisă în 1778, în ajunul morții sale, un adio adresat vieții (*Adieux à la vie*). Poetul se închipuie murind și părăsind lumea în fluierăturile contemporanilor, adeseori hărțuiți de el. Sfîrșitul multor oameni de seamă, episcopi, magistrați, curteni, a luat forma aceluiași final de spectacol. Prevederea momentului despărțirii de viață nu-i prilejuiește lui Voltaire nici melancolie, nici nu-l obligă la grave reflecții asupra întocmirii și sensului vieții, ci îi inspiră acel rîs lucid și malițios, care este al altora dintre operele lui:

*Adieu ! Je vais dans ce pays  
D'où ne revient point feu mon père !  
Pour jamais adieu mes amis,  
Qui ne me regretterez guère.*



*Vous en riez, mes ennemis;  
C'est le requiem ordinaire,  
Vous en tâterez quelque jour  
Et lorsqu'aux ténébreux rivages  
Vous irez trouver vos ouvrages,  
Vous feriez rire à votre tour.*

*Quand sur la scène de ce monde  
Chaque homme a joué son rôle,  
En partant il est à la ronde  
Reconduit à coups de sifflet.  
Dans leur dernière maladie  
J'ai vu des gens de tous états,  
Vieux évêques, vieux magistrats,  
Vieux courtisans à l'agonie:*

*Vainement en cérémonie  
Avec sa clochette arrivait  
L'attirail de la sacristie,  
Le cure vainement oignait  
Notre vieille âme à sa sortie;  
Le public malin s'en moquait;  
Le satire un moment parlait  
Des ridicules de sa vie;  
Puis à jamais on l'oubliait  
Ainsi la farce était finie,  
Le purgatoire ou le néant  
Terminaient cette comédie.  
Petits papillons d'un moment,  
Invisibles marionnettes,  
Qui volez si rapidement  
De Polichinelle au néant,  
Dites-moi ce que vous êtes !  
Au terme où je suis parvenu,  
Quel mortel est le moins à plaindre?  
C'est celui qui ne sait rien craindre,  
Qui vit et qui meurt inconnu.*

(Adio! Plec în țara aceea  
Din care nu s-a mai întors răposatul meu tată.  
Pentru totdeauna, adio, prieteni,  
Care nu mă veți regreta de loc . . .  
Voi rîdeți, dușmani ai mei,  
E requiem-ul obișnuit,  
Ît veți încerca și voi într-o zi;  
Și-n timp ce pe țărmurile întunecate  
Vă veți întîlni cu faptele voastre,  
Veți stîrni risul la rîndul vostru.

După ce pe scena acestei lumi  
 Fiecare om și-a jucat rolișorul,  
 Plecînd, fiecăruia îi vine rîndul  
 Să fie însoțit de fluierături.  
 În ultima lor boală  
 Am văzut oameni din toate stările,  
 Bătrîni episcopi, bătrîni magistrați,  
 Bătrîni curteni în agonie:  
 Zadarnic cu ceremonie  
 Sosea cu clopoțelul  
 Tot soborul altarului,  
 Preotul în zadar ungea  
 Bătrînul suflet la despărțire;  
 Publicul răutăcios își bătea joc;  
 Satira vorbea pentru o clipă  
 De ridicolul vieții lui;  
 Pe urmă sufletul era dat uitării pe vecie;  
 Așa se termina farsa,  
 Purgatoriul sau neantul  
 Încheiau această comedie.  
 Mici fluturași de o clipă,  
 Nevăzute marionete,  
 Ce zburați atît de repede  
 De la Polichinel în neant,  
 Spuneți-mi ce sînteți;  
 La capătul unde am ajuns,  
 Care dintre muritori e mai puțin de plîns?  
 Acela care nu se teme de nimic,  
 Care trăiește și moare necunoscut).

Ultima scenă a vieții este evocată de Voltaire, cu detaliile comediei cultului religios. Voltaire azvîrle încă una din săgețile lui anticlericale. Comedia vieții se termină cu comedia ritualului. Dar poetul care moare fără frică și fără speranță, pentru că dincolo de viață nu-și reprezintă decît neantul, invidiază soarta omului necunoscut și modest, al cărui sfîrșit nu este însoțit nici de sarcasmele contemporanilor, nici de vana pompă a morții celor mari. Comparația lumii cu un spectacol intră deci, la iluministul sceptic și anticlerical Voltaire, într-o configurație poetică nouă și se leagă de detalii care nu apăruseră înaintașilor.

Adversarul lui Voltaire, în multe și răsunătoare polemici, poetul Jean-Baptiste Rousseau, a tratat și el același motiv, într-un spirit tot atît de caracteristic pentru secolul luminilor. Într-o nouă poezie, pe care o culeg din *Œuvres choisies* (t. II, Paris, 1799, p. 140), Jean-Baptiste Rousseau privește teatrul lumii din unghiul poporului mărunt și se desolidarizează oarecum de spectacol:

*Ce monde n'est qu'une ombre comique,  
 Ou chacun joue ses rôles différens;  
 Là sur la scene en habit dramatique,  
 Brillent prélats, ministres, conquérants,*

*Pour nous, vil peuple, assis aux derniers rangs,  
Troupe futile et des grands rebutee,  
Par nous d'en bas la piece est écoutée.  
Mais nous payons, utiles spectateurs;  
Et quand la farce est mal représentée  
Pour notre argent nous sifflons les acteurs.*

(Lumea asta nu-i decât o umbră comică,  
Unde fiecare-și joacă rolurile diferite  
Acolo pe scenă, în travestire dramatică,  
Strălucesc prelați, miniștrii, cuceritori.  
Pentru noi, poporul netrebnic, așezat în ultimele rânduri,  
Trupă vană, respinsă de cei mari,  
De către noi, de jos, piesa-i ascultată,  
Dar noi plătim, necesari spectatori;  
Și când farsa a fost rău jucată  
Pentru banii noștri fluierăm pe actori).

Nu este așa că ceva nou apare în tratarea străvechiului motiv, foarte caracteristic pentru epoca în care ne aflăm? Oamenii de rînd nu sînt actorii comediei vieții, ci numai spectatorii ei, cei care plătesc spectacolul și își cîștigă prin aceasta dreptul de a-l fluiera. Sentimentul despărțirii de clasa conducătoare și opoziția față de ea sînt exprimate în mica poezie a lui Jean-Baptiste Rousseau cu o claritate superioară acelei a lui Voltaire, în clipa în care se pregătea să se despartă de viață. Revoluția franceză începea să se anunțe.

Deosebirea față de semnificația conferită vechii teme devine încă mai sensibilă în întrebuintarea pe care i-o dau romanticii. Pentru antici și pentru poezii barocului întreaga viață este spectacol, toți oamenii sînt actori. O dată cu La Bruyère, spre sfîrșitul epocii clasice, numai clasele superioare joacă o comedie. Ilumiști, în special Jean-Baptiste Rousseau, trag consecința cea mai radicală a acestei transformări în manevrarea vechii teme. Poporul mărunț asistă, dar nu ia parte la spectacol. Și astfel, de unde motivul vieții ca teatru a fost timp de secole o metaforă justificatoare, un argument poetic în favoarea lumii așa cum este, cu inegalitățile și nedreptățile ei, aceeași metaforă dobîndește acum un sens satiric. Aceeași extragere din spectacol, aceeași contemplare a lui cu ironie amară, aflăm la romantici. Într-una din poemele sale, A. de Musset scria:

*Toujours mêmes acteurs et même comédie;  
Et quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie  
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.*

Spectacolul este deci aparență; realitatea este scheletul, adică moartea și neantul. Nu rezultă de aci refuzul sarcastic de a participa la comedia lumii, închiderea în dezamăgirea cea mai tragică? Romanticul, în ramura lui pesimistă, așa cum l-au format decepțiile epocii postnapoleoniene și ale Restaurației, a tras de mai multe ori consecințe asemănătoare. Viața este o comedie, un spectacol teatral, dar acesta se desfășoară fără martori care să vibreze împreună cu el. Criza ateistă către mijlocul secolului trecut, s-a dezolat de depopularea de zei a universului.

de absența vechilor mîngîieri ale religiei. Este ceea ce spune A. de Vigny în *La Maison du berger*, cînd pune pămîntul să vorbească oamenilor:

*Je n'entends . . .*

*Ni vos cris ni vos soupirs; à peine*

*Je sens passer sur moi la comédie humaine*

*Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.*

Vigny publică aceste versuri în 1844, doi ani după ce Balzac grupase romanele sale și le dăduse titlul general: *La comédie humaine*. S-a văzut cu drept cuvînt, în vestitul titlu al ciclului lui Balzac, o parafrază a *Comediei divine* a lui Dante. Dar marele poet florentin nu adăugase el însuși la *Comedia* sa epitetul cu care acesta s-a legat pentru noi. Este probabil că Boccaccio a numit *Comedia* lui Dante *divină*, pentru a indica resortul desfășurării și, poate, sublima ei perfecțiune. Dante însuși intitulîndu-și poemul despre călătoria în Infern, Purgatoriul și Paradis, o *Comédie*, nu se referise la comparația vieții cu teatrul, ci voise numai să accentueze caracterul realist al compunerii sale, spre deosebire de cel eroic și sublim al tragediilor. Cînd, așadar, Balzac reia titlul operei lui Dante, variîndu-l prin înlocuirea epitetului, el îi dă un alt înțeles, în acord cu metafora tradițională, cu mare putere de circulație în vremea lui. *Comedia umană* este marea frescă a societății franceze în epoca restaurației și a regelui burghez, a pasiunilor zguduitoare, a crimelor, jertfelor și avînturilor prăbușite din vremea marilor acumulări ale capitalului modern, bancar și industrial.

O curioasă aplicare dă vechii teme un romantic întîrziat, H. F. Amiel, analist nemilos al propriei conștiințe, care, în al său *Jurnal intim*, sub data de 8 noiembrie 1852, scrie: „Ispășesc privilegiul că pot asista la drama vieții mele, la tragi-comedia propriului meu destin, ba chiar de a stăpîni secretul tragi-comicului însuși, adică de a nu-mi putea lua în serios iluziile, de a mă vedea pe scenă în timp ce stau în stal, din lumea de dincolo de mormînt în existență și de a trebui să simulez un interes deosebit pentru rolul meu individual, în timp ce primesc confidența poetului care se joacă cu acești agenți atît de importanți . . .”. Întocmai ca toți romanticii, Amiel se desolidarizează de spectacolul vieții, dar nu în numele protestului social, și nu din pricina unei conștiințe îndurerate și lucide, lipsite de iluziile și consolările religiei, ci din unghiul psihologului care se privește viețuind și ajunge să încerce sentimentul straniu al unei dedublări, se transformă din actor în spectator, contemplă în loc să trăiască.

Motivul vieții ca teatru parcursese o lungă evoluție, cînd apare la poezii romîni. Gr. Alexandrescu, în *Meditație* (1838), se oprește și el în fața străvechii comparații, cu dezabuzarea mussetiană că moartea încheie drama vieții:

„Viața e o luptă, o dramă variată

Și actu-i cel din urmă în veci e sîngerat:

Moartea-l încoronează, moartea neîmpăcată,

Care în a sa cale pe nimeni n-a uitat“.

După patruzeci și patru de ani, Al. Macedonski, în finalul poemei *Noaptea de Ianuarie*, regăsește și el vechea metaforă. *Comedia* vieții este pentru Macedonski o comedie romantică, îmbinată din tonuri contrastante, din zîmbete și lacrimi. Poet al încrederii în viață, ca într-o parte atît de întinsă a creației lui, Macedonski

nu privește comedia vieții cu amărăciune și sarcasm, ci cu un sentiment resemnat, asemănător cu al unora dintre antici:

„Căci, firește, viața este tot ciudata comedie

Care-amestecă-împreună și dureri și bucurie.

Punînd lacrimi lîngă zîmbet, punînd zîmbet lîngă plîns“.

Mare strălucire a dat motivului Eminescu în *Glossa*. Sîntem informați asupra izvorului său. În „Curierul de Iași“, din 1876, Eminescu publica un fragment din *Cugetările* lui Oxenstiern, diplomat englez al secolului al XVIII-lea, a cărui carte tipărită în franțuzește, mult citită în vremea ei, a fost tradusă în limba noastră pe la mijlocul veacului. Mai multe manuscrise ale acestei traduceri au circulat în epocă. Unul din ele a ajuns în mîna lui Eminescu, care reproduce, în 1876, fragmentul intitulat *Comedia cea de obște*: „Lumea este priveslîste, oamenii sînt comedianți, norocul împărtășește jocurile și întîmplările le alcătuiesc. Teologii ocîrmuiesc machinurile și filozofii sînt privitorii. Bogații prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, și la pămînt sînt săracii. Muierile aduc răcoreală și cei necăjiți de noroc iau mucusul lumînărilor. Nebuniile alcătuiesc întocmirea cîntecelor și vremea trage perdeaua . . . Lumea vrea să se înșele — înșele-se dar. Deschiderea comediei începe din lacrimi și suspinuri. În lucrarea cea dintîi se arată pricinile cele nebunești ale oamenilor. Cei fără-de simțire bat din palme ca să arate a lor bucurie, cei înțelepți fluieră jocurile. Cel ce intră plătește la ușă un ban ce se numește osteneală și primește în locul lui un petic pecetluit, ce însemnează neodihna, cît își va ține locul. Schimbarea privirilor îi zăbovește puțin pe privitori. Împletiturile cele mai bune sau rău împletite fac să rîdă filozofii. Acolo se văd uriași care deodată se fac pitici (în fr. *pygmées*) și piticii care fără-de veste se fac mari și vin la o înălțime fără-de măsură. Acolo se arată oameni care se par că au toate măsurile și paza ce s-ar putea socoti, ca să nu lase drumul cel adevărat, care duce la sfîrșitul ce-și pun înainte; în vreme cînd despre altă parte cei nebuni și fără-de grijă pipăie ușa nenorocirilor lumești. În scurt, acest fel este comedia lumii aceștia, și cela ce vrea să aibă zăbavă cu liniște, să se puie într-un unghiu mic, de unde să poată cu odihnă, ca să fie privitoriu și unde să nu fie nici decum cunoscut, ca să poată fără-de grijă a o batjocori după cum se cade“. Oxenstiern dezvolta, așadar, motivul tradițional, înmulțind asemănările vieții cu teatrul, într-un fel pentru care nu găsim analogii în trecut: locurile cele mai bune bogaților și puternicilor; cele mai rele săracilor. Introduce personaje alegorice: Nebuniile care întocmesc cîntecul și Vremea, care trage cortina. Descrie desfășurarea întregului spectacol, de la intrarea în sală pentru care plătești banul osteneții și obții neodihna. Ne sînt evocate împletiturile (= peripețiile) piesei, în timpul cărora uriașii devin pitici și piticii uriași. Ca în toate prelucrările acestui motiv în secolul al XVIII-lea, Oxenstiern nu adoptă punctul de vedere al actorului, ci al spectatorului care petrece pe seama agitației de pe scenă. Aceasta va fi și atitudinea lui Eminescu în *Glossa*, inspirată fără îndoială de alegoria lui Oxenstiern:

„Privitor ca la teatru

Tu în lume să te-nchipui:

Joace unul și pe patru

Totuși tu ghici-vei chipu-i.

Și de plînge, de se ceartă,

Tu în colț petreci în tine

Și-nțelegi din a lor artă

Ce e rău și ce e bine.“

Un element nou intervine totuși în comparația lumii cu teatrul, reluată de *Glossa* lui Eminescu. Cine este actorul și regizorul spectacolului? La Eminescu, el nu mai este nici providența stoică, nici divinitatea creștină a poetului baroc. Conducătorul spectacolului este acum o putere obscură și înșelătoare, în care putem recunoaște „voința” din filozofia lui Schopenhauer:

„Ca un cântec de sirenă  
Lumea-ntinde lucii mreje;  
Ca să schimbe-actorii-n scenă  
Te momește în vârtej”.

Rezultatul acestui capitol de literatură comparată este că Eminescu contaminează motivul tradițional al lumii ca teatru cu ideea „voinței” schopenhaueriene și rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului. Nu mai întâmpinăm aici acceptarea resemnată a comediei vieții, ca la cei vechi, nici încrederea în buna și dreapta călăuzire a spectacolului, ca la Calderon, ci atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminismului și din substanța filozofiei mai noi <sup>1</sup>. Se exprimă, în această prelucrare a motivului tradițional, întreaga situație a lui Eminescu în epoca lui. Înțelegerea cunoscutelor versuri ale lui Eminescu nu se poate desăvârși decât prin așezarea lor în întinsa perspectivă pe care am încercat s-o schițăm aici.

<sup>1</sup> Asupra semnificației motivului vieții ca teatru vd. și vechea mea scriere, *Poesia lui Eminescu*, 1930.

# LIBERTATE ȘI UMANITATE ÎN LITERATURA ITALIANĂ

Cunoscătorii literaturii italiene se întreabă adeseori cum se face că, printre diferitele țări ale romanității apusene și medievale, Italia este cea din urmă care ajunge să producă o literatură în limba ei națională, dar, în ciuda acestei întârzieri, izbutește aproape din primele timpuri să dăruiască omenirii întregi monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu: *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Spania dăduse încă din veacul al XII-lea marele ei poem eroic și național, *Cîntecul Cidului*. Truverii francezi compuneau în această vreme cîntecele de gesta. Trubadurii provensali produceau marea înflorire lirică a sudului. În Franța de nord apar romanele cavalecești ale lui Chrestien de Troyes și ale atîtor alții, poezia cu accente realiste a comunelor, a lui Rutebeuf și Colin Muset, marele poem atît de expresiv pentru mentalitatea intelectualității formate în universitatea scolastică, *Romanul trandafirului* al lui Guillaume Lorris și Jean de Meung. La începutul veacului al XIV-lea, ciclul marilor creații feudale era de mai multă vreme încheiat. Italienii ajung abia acum să dea opera lor cea mai de seamă. Această operă este însă *Divina Comedie*.

Splendoarea acestei înfloriri tardive poate fi explicată prin împrejurările speciale ale Italiei în lunga epocă de care ne ocupăm. Puține alte țări ale lumii au fost, în aceeași măsură cu Italia, atît de statornic, vreme de nenumărate veacuri, invadate, supuse stăpînirii străine, răsluite, însîngerate. Martiriul secular al Italiei este unul din cele mai teribile pe care le cunoaște istoria. După prăbușirea imperiului roman, neamurile germanice, goții și longobarzii, încearcă mereu să constituie aici o putere politică nouă. Dar în timp ce francii, invadînd Galia romanizată, dau naștere națiunii franceze; în timp ce vandalii dispar cu timpul din viața națiunii spaniole, care pînă la urmă va respinge și pe năvălitorul arab, italienii nici nu asimilează, nici un izbutesc să elimine pe germani. De o parte stau italicii, descendenții vechii Rome, de cealaltă stăpînitorii germani în temutele lor castele. Neamurile germanice se luptă între ele pe teritoriul italic. Regii franci, apoi împărații germani coboară mereu în Italia, vreme de sute de ani. Papii cheamă pe franci împotriva longobarzilor. Și unii și alții vor fi înlocuiți de puterea imperială. În sud năvălesc și stabilesc dominația lor normanzii. Cînd o viață comunală se încheagă în nordul Italiei.

puterea imperială se clatină un moment. Liga lombardă învinge pe Frederic II la Legnano spre sfârșitul secolului al XII-lea. Dar dinastia Hohenstaufenilor înlocuiește în sud vechea dominație normandă și instalează propria ei stăpânire în Sicilia, la Palermo. Frederic II de Hohenstaufen nutrește gândul unei monarhii universale. Papalitatea se va ridica împotriva acestui gând. Încă o dată papii cheamă pe străini în Italia. Urban IV instalează pe Charles d'Anjou pe tronul Neapolelui și Siciliei. Dar dinastia angevină nu domnește multă vreme. Într-o zi a anului 1282, la vremea vecerniei, toate clopotele sună alarma în Sicilia. Stăpînitorii francezi sînt exterminați, într-un masacru rămas de pomină. Italia de sud își va dobîndi atunci libertatea? Nu. Străinul își instalează încă o dată puterea lui, prin dinastia spaniolă de Aragon, cu Petru III. În nord cetățenii comunelor iau cu asalt castelele feudalilor germani și-i obligă să se mute în orașe, unde ei aduc sămînța discordiei între partizanii papilor și ai împăraților, între guelfi și ghibelini. Comunele devin terenul unor neînțelegeri și sîngeroase lupte politice. Lupta fratricidă în interiorul cetăților sau a unei cetăți împotriva alteia, exterminarea cîte unei familii întregi și surghiunul sînt evenimente cele mai obișnuite ale acestei vremi.

În această lungă epocă atît de zbuciumată, națiunea italiană se formează totuși. Din vechea limbă latină vulgară derivă noile dialecte italice. Dar vremea este cu totul potrivnică dezvoltării și organizării unei vieți culturale naționale. Lipsea aici un centru de raliere, cum erau curțile marilor feudali din sudul Franței, a regelui la Paris, a ducilor de Burgundia. Numai Frederic II de Hohenstaufen izbutește un moment o astfel de raliere și, în jurul curții lui, ia de fapt naștere literatura italiană cu primul ei curent, școala siciliană. În general însă, Italia acestei vremi prezintă spectacolul continuu al fragmentării și al luptei între frați sau cu năvălitorul străin. Formarea unei culturi naționale a fost astfel multă vreme întîrziată. Cînd ea va lua naștere programul ei va fi însă limpede din primul moment: lupta pentru libertate, lupta pentru unitate!

Ne putem așadar explica de ce, comparată cu celelalte literaturi romanice ale Occidentului, literatura italiană apare cu atîta întîrziere. Trebuie să încercăm însă să răspundem și la cealaltă întrebare formulată: de ce chiar din primele timpuri ale înfloririi ei, cultura italiană dă, o dată cu *Divina Comedie*, monumentul literar cel mai de seamă al evului mediu și una din operele cele mai mărețe ale întregii literaturi universale? Cu toată furia distrugătoare a năvălitorilor, vechea cultură clasică a cunoscut în Italia o continuitate de care alte țări romanizate nu s-au bucurat. Cunoștința limbii și a culturii latine n-a dispărut niciodată. Scrieri latine se compun tot timpul. Nu întîmpinăm aici acea surpare de teren în opera culturii, acea cădere în primitivitate, pe care o găsim în alte regiuni ale imperiului roman prăbușit. Dar tocmai pentru că vechea cultură s-a menținut mai puternic aici, nu întîmpinăm nici acea explozie a geniului popular care dă poeziei franceze din sud și din nord acea spontaneitate, acea frăgezime a simțirii, acea naivitate încîntătoare a expresiei care au dus departe faima ei. Primul mare poet al Italiei, Dante Alighieri, este un geniu liric și epic, dar în același timp un cap foarte învățat, cunoscător adînc al culturii latine și al aceleia medievale, formată în sînul bisericii și în legătură cu munca științifică a universităților. Nu este de mirare deci că *Divina Comedie*, prin care Italia ajunge pe primul plan de manifestare a culturii medievale, este și opera cea mai matură, cea mai bogată în conținut, cea mai adîncă a întregii medievalități.

Grandoarea lui Dante provine, în primul rînd, din rectitudinea și energia luptătoare a sufletului său. Un modern, norvegianul Henric Ibsen, a spus o dată că a



compune poetic înseamnă a ține judecată asupra ta și a semenilor tăi. Maxima aceasta a fost inspirată poate de Dante și i se potrivește în tot cazul acestuia, ca puțini altor poeți din întreaga tradiție a literaturii. Povestirea călătoriei lui Dante prin Infern, Purgatoriu și Paradis este o operă de valorificare morală a întregului trecut al omenirii și al prezentului ei în Italia, făcută din punctul de vedere al eticii medievale și cu un sentiment al dreptății, care nu rătăcește niciodată. Sentințele lui Dante nu sînt apelabile. Cumpăna dreptății nu tremură niciodată în mîna lui. Nu-l asaltează îndoieli și nu aștește niciodată în atmosfera călduță a împăcării cu vremea. Acest om, care cade într-un somn adînc, se trezește în visul lui la o luciditate mai mare și la o energie sporită în lucrarea de sancționare a crimelor mai vechi și mai noi, a feudalilor tirani, a papilor simoniaci, a ipocriților, a sfătuitoarelor de rele, a dezbinătorilor, a trădătorilor. Întocmai fulgerelor care ard și purifică, mînia lui Dante este justă și salubră, dar nu lipsită pe alocuri de milă adîncă pentru făptura păcătoșilor. Dar dincolo de pragul miniei și al comizației lucesc stelele și începe mișcarea de înălțare a sufletului către tot ce merită respectul și iubirea noastră. Dante a întrupat astfel integritatea caracterului moral al omului care, în împrejurările particulare ale patriei lui, îi deplînge dezbinarea, multele ei sîngerări și lupte. Cînd, în al treilea cerc infernal, poetul întîlnește sufletele celor leneși stînd sub o ploaie înghețată, el i se adresează unuia din aceștia, lui Ciaccio, poetul florentin, pentru a-i cere să-i lămurească pricina grozavelor lupte intestinale ale Florenței. Ciaccio răspunde: „Trufia, pizma, pofta de avere sînt trei scînteii care foc cetății dau“. În cercul al șaptelea, sufletele sîerb într-un rîu de sînge. Sînt tiranii: Fereu, tiranul tesalian, Dionis, tiranul Siracuzei, Eddelino de Romano, crudul feudal lombard, Obido d'Este, stăpînitorul teribil al Ferrarei. Toate durerile mai vechi și mai noi ale patriei de atîtea ori rănite revin în sufletul lui Dante. În cercul al optulea, el evocă pe năvălitorul normand, pe Guiscard, și plînge pe acei uciși în bătăliile lui sau în aceea de la Tagliacozzo, unde s-au înfruntat pofta de stăpînire a lui Conradin, ultimul dintre Hohenstaufeni, și a lui Carol I de Anjou, „pe toți răpușii luptei dureroase“, *con quella, che senti, di colpi, doglie*. Dar niciodată durerea poetului nu este mai mare decît atunci cînd, în cîntul al șaselea al *Purgatoriului*, se arată Sordello, poetul din Mantova, vechea cetate care l-a văzut născîndu-se pe Virgiliu. *Italie sclavă*, strigă poetul (în traducerea lui G. Coșbuc):

„Oh, slujnico Italie! Trist ospel  
Și navă-n viscol, ce-și pierdu pilotul,  
Nu doamnă de provincii, ci bordel!

Acel prea nobil duh cum fu cu totul  
Grăbit, la singur sfîntul mare-al țării  
Să-și strîngă-n brațe astfel compatriotul!

Și-acum trăiesc în focul dezbinării  
Cei vii ai tăi, mîncîndu-se cîinește  
Cîți au un șanț și-un zid al apărării!

Ai mării țărmi nemernice-i privește  
În jurul tău, și caut-apoi în tine  
De-ai vreun partid ce-n liniște trăiește!

Dar ce-ți făcu împăratul ție bine  
Că-ți dete friu, cînd gol e locul șelii?  
Căci fără-de el, n-ar fi așa rușine.

Ah, neam ce-ar trebui și orînduiei  
Să-i fii supus, și-n șa să lași cezarul  
De știi ce-ți scrie Domnu-n evanghelii!

Hai vezi, cumplit, cum îți sug poporul  
Baronii tăi, și curm-a lor păcate  
Și vezi cît de vegheat ți-e Santefiorul!

Hai, vezi cum Roma ta cumplit se zbate  
Și zi și noapte, o văduvă săracă:  
„De ce nu ești cu mine, împărate!”

Tu poți fi fără griji, Florența mea,  
Căci nu te poate atinge atare acuză,  
Căci neamul tău e just și-i just ce vrea,

Mulți au dreptate-n ea și-o țin sub spuză  
Spre-a nu veni la arc în chip nebun  
Ci-ai tăi o au în guri. Și le refuză

Să pun-un umăr mulți la greu comun,  
Poporul tău sărit grăbit răspunde  
Chiar nechemat la greu: „ba eu mi-l pun”.

Acest apel, împotriva baronilor hrăpăreți, adresat poporului menit singur să dea Italiei pacea și unitatea de care avea nevoie, va răsună de-aci înainte mereu în poezia italiană. Dar ghibelinul Dante a mai crezut că nu de la papi, ci de la împărat poate veni mîntuirea patriei sale. Din adîncimile antichității, se îndreaptă către el cu toată măreția, figura lui Iuliu Cezar, care a izbutit să suspende pentru un timp războaiele civile din Roma. De aci înainte gîndul reînvierii Romei va exalta mereu simțirea marilor poeți patrioți. Unul din aceștia va crede chiar că se găsește în pragul evenimentelor destinate să dăruie omenirii o Romă liberă, umană, unită. Acest poet va fi Petrarca.

Situația Italiei nu se schimbase prea mult în secolul al XIV-lea. Imperialii sînt mereu în Italia. O criză adîncă zguduie biserica. Papii se sprijiniseră multă vreme pe coroana franceză. Dar cînd regele Franței, Filip IV, instituie dări asupra bisericii, cînd urmărește în justiție pe reprezentanții ei, Roma pontificală protestează și amenință cu excomunicarea. Acțiunea de ridicare a lui Filip împotriva bisericii este sprijinită de cercuri largi ale poporului francez și, în primul rînd, de burghezia comunelor care suporta cu greutate apăsătoarea fiscalitate a bisericii. O bulă pontificală este arsă în Franța. Este denunțată imoralitatea curiei papale. Baronii din familia Colonna, rebeli față de puterea papală, își găsesc adăpost la Narbonne. Un trimis

al lui Filip IV, Guillaume de Nogaret, însoțit de Sciarra Colonna, vine cu trupe în Italia, îl surprinde pe papa Bonifaciu VIII la Agnani, îl insultă și-l molestează, apoi îl arestează. Bătrînul moare după cîteva luni. Dar în persoana lui Clement V se alege un papă de obediență franceză și acesta își va lua reședința în Franța, la Avignon. Începe așa-zisa „robie babilonică”. Noi zăngăniri de arme. Țara e parcursă de trupe străine. Poporul suferă din nou destinul care i se impune prin forța celor care-l stăpînesc și exploatează. Atunci se înalță cîntecul lui Petrarca. Creatorul liricii moderne este și cîntărețul patriei sale rășluite, mereu însîngerate, pe care el o cheamă la lupta pentru libertate și neafrînare, *Italia mea* (în traducerea lui Ion Frunzetti):

„Italia mea, deși sînt în zadar cuvintele  
Și rănile mortale  
Le văd pîndindu-ți splendidul tău trup,  
Îmi place cel puțin că plînsul meu  
E-așa cum îl dorește Teverul și Arnul  
Și Padul, unde greu și-ndoliat sînt astăzi.

Cîrmaci al cerurilor, eu îți cer  
Ca mila care te-a-ndrumat spre țărna  
Să te îndrume iar  
Către ținuturile acestea luminoase.  
Vezi, Doamne,  
Din ce pricină de nimic, ce crud război!  
Și inimile înăsprite și închise  
De mîndrul și neînduratul Marte.  
Deschide-le tu, tată, le curăță și-nmoaie.  
Fă ca aici cuvîntul tău  
(Cît vrednic mă socoți) prin mine să se-audă.  
Voi, cei în mîna căroră ursita  
Vă dete cîrma ăstor mîndre plaiuri  
De care nici o milă nu vă leagă  
Ce fac aici, atîtea săbii venetice?  
De ce pămîntul înverzit se-ncruntă  
De sîngele barbar?

Nu e aceasta țărna-n care-am pus  
Înfi un pas? Nu e acesta cuibul  
În care am fost crescut cu atîta grijă?  
Nu-i asta patria în care mă încred,  
Cinstita, blînda mamă  
Ce-acoperă mormîntul părinților mei toți?  
Pe Dumnezeuul meu, atunci vă miște  
Și lacrimile îndureratului norod  
Ce speră de la voi doar îndurare  
Și de la cer. Priviți-le cu milă!

Și ca să dați  
 Un semn de pietate, puneți mîna  
 Pe arme, contra furiei virtutea  
 Și scurtă fi-va lupta  
 Căci anticile, bărbătești virtuți  
 În inima italică nu-s moarte."

Petrarca cere deci poporului să-și ia soarta în propriile lui mîini și să instituie o nouă eră de pace și libertate. Dar libertatea trebuie apărată nu numai împotriva năvălitorilor străini, dar și a vechilor exploataitori italici, a feudalilor. În fruntea unei astfel de mișcări se pune un cetățean roman, dintr-o familie modestă, Cola di Rienzi. De tînr încă Rienzi citise autorii latini, pe poeți și pe istorici, descifrase inscripțiile pe monumente. Era acum notar și este trimis în ambasadă la Avignon, pentru a arăta papei schimbarea care se produsese în constituția Romei, prin înlocuirea Senatului și prin Colegiul celor 13 notabili, *buoni uomini*. Papa Clement îi încredințează sarcina de notar al Camerei urbane. Atunci începe acțiunea lui Rienzi, mare orator, care evocă mulțimilor romane splendoarea trecută a patriei și umilința ei actuală. Într-o adunare în Capitol el propune o nouă constituție populară, care prevedea că fortărețele, porțile și podurile orașului nu vor mai fi supravegheate de baroni, ci de popor, că baronii vor trebui să abandoneze castelele lor, nu vor mai ataca drumurile și nu vor mai da azil tîlharilor. Baronii părăsesc orașul. Rienzi se declară tribun al poporului. El imploră pe concetățenii săi să-și ierte vinile reciproc, să se unească în pace și concordie. Reprimă tîlhăria atît de frecventă în vremea aceea și rînduiește un sistem sever de securitate a șoselelor. Trimite mesageri în diferite puncte ale Italiei, cerîndu-le să se unească și să se pacifice. Petrarca aude de acțiunea lui Rienzi, pe care-l întîlnise la Avignon. „Cînd îmi amintesc conversația, atît de sfîntă și de gravă, pe care am avut-o cu tine — îi scrie poetul lui Rienzi — mă înflăcărez puternic și sînt într-o astfel de stare încît mi se pare că am ascultat pe un zeu, nu pe un om (*deum mihi videar audire, non hominem*)". Un alt mesaj este trimis poporului roman, menit să fie citit într-o piață publică. Poetul îndeamnă pe romani la lupta împotriva feudalilor, denunțați ca exploataori ai bunurilor națiunii, ca trădători de patrie. În ce-i privește „orice severitate este pioasă, orice milă inumană (*omnis severitas pia, misericordia omnis inhumana est*)". Chiar vechea lui prietenie pentru membrii familiei Colonna nu-l oprește de la afirmarea acestor sentimente. Dar sufletul lui Rienzi n-a avut o grandoare pe măsura concepțiilor sale. La prima încercare a feudalilor de a relua puterea, tribunul părăsește în grabă orașul. „A fugit din Capitol — scrie Petrarca cu amărăciune — dar nicăieri n-ar fi putut muri cu mai multă glorie".

Acțiunea lui Rienzi a avut loc către mijlocul veacului al XIV-lea, în 1347. După vreo treizeci de ani, în 1378, mica burghezie florentină, așa-zîșii *Ciompi*, încearcă să ia în mînă frînele puterii. Este lupta poporului mărunt, *popolo minuto*, împotriva celui mare și îmbuibat, *popolo grasso*. Este unul din episoadele cele mai interesante în luptele sociale ale Italiei. Rezultatul acestei lupte cu bogată desfășurare nu folosește însă micului popor, ci marii burghezii. În aceste împrejurări se înalță la conducerea Florenței familia Medicilor. Puterea feudalilor slăbise acum. Marile manufacturi, care lucrau pentru piețele Răsăritului, deschise comerțului italian de expedițiile cruciate, ca și pentru tîrgurile de dincolo de Alpi, produsese primele mari acumulări capitaliste și întărise clasa burgheză. Se simțea nevoia unei alte culturi,

în care burghesia să găsească un aliat ideologic împotriva feudalilor și a culturii lor de caracter teologic.

Boccaccio introduce spiritul laic în literatură. Petrarca este primul umanist, primul strângător de vechi manuscrise. Curentul studiilor antice crește mereu. Cultura antică devine aliatul ideologic de care burghesia avea nevoie. Către sfârșitul veacului al XIV-lea interesul pentru cultura latină i se asociază acel pentru cultura greacă, atât de puțin și incomplet cunoscută în evul mediu. Acest nou interes crește neconținut și când, la mijlocul secolului al XV-lea, Constantinopolul este cucerit de turci, umaniștii italieni, un Marsilio Ficino, un Poliziano, sporiți prin savanții greci imigrați, un Gemisto Pletone, un Bessarion fundează la Florența *Academia platonică*. Autoritatea lui Platon este opusă acum celei medievale a lui Aristotel. Este o vreme când se exaltează sentimentul spontan, iubirea care-l înalță pe om. Strângând manuscrise și colacionându-le, recunoscând erorile de transcriere și interpolațiile, supunând deci vechile texte manuscrise lucrării de stabilire a formei lor autentice, umaniștii italieni pun bazele spiritului critic modern. În curând, în epoca Reformei, aceste metode vor fi aplicate textelor sacre, garantate de biserică. Nimeni de aci înainte nu va mai recunoaște drept adevărat decât ceea ce a fost supus cercetării libere de înjunctiunile oricărei autorități și este garantat de singurele certitudini ale rațiunii. Independența caracterului și respectul pentru inteligența cercetătoare, două condiții fără de care progresele științelor n-ar fi fost cu puțință, își serbează acum primele lor triumfuri. Dar opera cea mai de seamă a umaniștilor a fost noua lor concepție despre om și despre menirea lui în lume.

Nu este dat omului să poarte jugul. Nu este dat omului să îndure exploatarea, nici s-o exercite. Evul mediu feudal recomandase virtuțile supunerii, ale resemnării și ale acelei dulceațe a caracterului care, primind cu umilință soarta hărăzită, speră să-și găsească răsplata în lumea de dincolo. Putem cu ușurință să ne închipuim de cine și cui erau făcute aceste recomandări. Dar Dante ne arată pe toți tiranii, pe papi și pe marii feudali, chinându-se în cercurile infernului și restabilește, în presupusa lume de dincolo, dreptatea atât de tulburată în lumea de aci. Este ca o răscoală a mineriei omenești, ale cărei fructe se vor coace în veacurile Renașterii. Acum apare o expresie pe care evul mediu n-o cunoscuse, dar care acum se vestește mereu în vorbirea oamenilor luminați și apare de mai multe ori în titlurile tratatelor de morală ale vremii. Această expresie este demnitate omenească, demnitatea omului, *dignitas hominis*.

Popoarele moderne, în lupta lor pentru libertate, pentru bunăstare, pentru neatarnare, nu pot uita că această expresie și ideea pe care o comunică au fost pronunțate și gândite mai întâi de umaniștii italieni ai secolului al XV-lea. Când omul modern înțelnește cercuri întinse ale poporului său sau ale altor popoare lipsite de bunurile necesare vieții, trăind în mizerie, în necurătenie, excluse de la luminile învățăturii, cu sufletul aspru și întinat, omul modern protestează în numele demnității omenești și invocă astfel un principiu afirmat mai întâi în Renașterea italiană. Omul, au arătat umaniștii, este o ființă minunată, un creator. El nu este legat de un anumit tip fizic, de o singură așezare pe planeta noastră, de o singură formă a acțiunii, adică de instinctul său, așa cum se întâmplă cu celelalte specii animale. Varietatea tipurilor este foarte mare în răspândirea raselor omenești; așezarea omului se întinde peste tot pământul, acțiunile lui sînt mereu altele, au o inventivitate nesecată. Liber de legăturile unei singure forme, omul poate cădea adînc, dar poate și să se înalțe nemăsurat. În tratatul lui Pico della Mirandola, *De hominis*

*dignitate*, Dumnezeu este pus să vorbească omului, lui Adam: „Nu ți-am dat, o, Adam, nici așezare determinată, nici chip propriu, nici bunuri pe seama ta, ca să poți dobîndi și posedă locul, fața și bunurile pe care le-ai putea rîvni și posedă după voința și propria ta socoteală. Natura celorlalte ființe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris, și am ținut-o prin acestea în marginile ei fixe. Tu însă nu ești conținut în nici o limită cu neputință de trecut, ci după propria ta voință liberă, pe care am încredințat-o mîinilor tale, poți să-ți prescrii singur natura ta. Te-am pus în mijlocul lumii pentru a privi cu ușurință în jurul tău și pentru a putea înțelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poți deveni în deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai. Ai putea degenera în ființele inferioare și brute sau poți să te înalți în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău“.

Faptul că omul poate să săvîrșească acțiuni noi și mai înalte explică continua lui ascensiune către acea demnitate, în numele căreia protestăm ori de cîte ori constatăm înfrîngerile, subjugările și căderile lui. Omul continuă neconținut opera naturii, pe care-o îmbogățește cu lucruri noi. De aci preceptul lui Marsilio Ficino: „Să nu fim sclavii ci emulii naturii, *non servi simus naturae, sed aemuli*“. După un veac, ideea mai răsună în meditațiile lui Giordano Bruno: „Zei au dat omului intelectul și mîinile sale și l-au făcut asemănător cu ei, acordîndu-i deasupra celorlalte animale facultatea de a lucra nu numai după natură și obișnuință, dar și în afară de aceasta, formînd sau pufînd să alcătuiască alte naturi, alte procese, alte rînduiri, cu acea libertate fără de care n-ar avea așa-zisa asemănare și nu și-ar putea păstra situația de zeu al pămîntului“. Aceste alte naturi, alte procese, alte orînduiri se adună între ele și sporesc zestrea materială și intelectuală a omenirii, fac adică posibil progresul omenesc. Temeliile doctrinei moderne a progresului sînt astfel așternute de gîndirea umaniștilor italieni.

Demnitatea omului, situația sa specială în mijlocul naturii îi incumbă și obligația de a cunoaște și apăra adevărul atunci cînd îl deține. Puternica activitate intelectuală a Italiei în secolele al XVI-lea și al XVII-lea o înscrisu cu drepturile cele mai mari în recunoștința posterității și cu o venerație cu atît mai profundă cu cît marii ei gînditori din această vreme n-au ezitat în fața sacrificiului suprem. Epoca Contra-Reformei, cu recrudescența ei de obscurantism, i l-au impus adesea. Martiriul unui Giordano Bruno, Lucilio Vanini, Galileo Galilei, Tomaso Campanella le dă acestora titlurile cele mai înalte în calendarul filozofic al omenirii. Giordano Bruno este un călugăr dominican. Recunoscînd adevărul sistemului astronomic al lui Copernic, începe să se îndoiască de dogmele bisericii. Provincialul ordinului său îl acuză de erezie. Bruno se refugiază și, timp de cincisprezece ani, duce o viață rătăcitoare. Doctrina lui se precizează în această vreme. Profesează, la Oxford, la Paris, la Wittenberg, ideea despre indestructibilitatea materiei, despre infinitatea universului, despre pluralitatea sistemelor solare. Dogma creațiunii unei singure lumi mărginite, garantate de *Cartea Facerii*, suferă zguduiri profunde. Un prieten perfid, Mocenigo, îl atrage la Veneția, unde Giordano Bruno este predat inchiziției. Suferă închisoarea în carceră timp de șapte ani. Cînd în 1599 este judecat de tribunalul inchiziției, Bruno declară că nu poate renunța la nici una din ideile lui. Este condamnat la arderea pe rug. Judecătorilor săi le strigă: „Pronunțați această sentință cu mai multă spaimă decît aceea cu care o primesc eu“. Este ars la Roma, la 17 februarie 1600. Lucilio Vanini este un napolitan; ca și înaintașul său, ordonat preot și devenit mai tîrziu călugăr, este un elev al materialistului Pomponatius. În scrie-

rile sale, recunoaște că originea cunoștințelor stă în activitatea simțurilor, că sufletul nu este nemuritor și că virtutea omului este cu atât mai curată, când ea nu e determinată de frica pedepsei sau de speranța răsplății dincolo de moarte. Obligat să-și părăsească țara și să călătorească în Europa, suferă o primă închisoare în Anglia, apoi în Franța, la Toulouse, unde, acuzat de ateism, este ars de viu. Galileo Galilei a fost unul din creatorii fizicii moderne. A descoperit legile gravitației. A inventat termometrul, balanța hidrostatică. A construit una din primele lunete astronomice cu care a observat sateliții lui Jupiter, inelul lui Saturn, rotația soarelui în jurul axei sale, tot atâtea fenomene care confirmau sistemul heliocentric al lui Copernic. Geocentrismul vechii astronomii era dogma însușită de biserică. Nu ne asigură *Biblia* că Iosua (8, 13) a oprit soarele pe cer? Dar geocentrismul era zguduit de faptele observate de Galilei. Este denunțat deci Sfântului scaun care declară că noua doctrină este „absurdă” și „eretică”. Galilei este constrins să abjure în genunchi. Dar o știre incontrollabilă în texte arată că bătrînul învățat, ridicîndu-se în picioare și pregătîndu-se să părăsească sala judecării, a întărit cu îndărătnicie convingerea sa: „pămîntul se mișcă totuși în jurul soarelui”. „*E pur si muove*”. Tomaso Campanella este un călugăr dominican ca și Bruno. Acuzat de a fi luat parte la o conspirație împotriva stăpînirii spaniole la Neapole, inspirată de idei comuniste, Campanella este închis, apoi predat inchiziției romane, care-l învinovățește de erezie. Campanella profesează, ca și Galilei, credința că știința trebuie să citească în marea carte a naturii, că temelia oricărei cunoașteri științifice stă în percepțiile simțurilor, că universul întreg este însuflețit, că lumea este statua vie a dumnezeirii: *mundus est dei viva statua*. În romanul său utopic, în *Cetatea soarelui*, Campanella descrie o cetate ideală bazată pe știință și orînduită după principiile comunismului, preconizate cu un secol înainte de umanistul englez Thomas Morus, autorul *Utopiei*. După o închisoare care durează douăzeci și șapte de ani, în timpul căreia Campanella suferă de mai multe ori mica și marea „chestiune”, adică grozavele torturi ale anchetei inchizitoriale a vremii, filozoful este eliberat. Ajuns acum în vîrsta de cincizeci și opt de ani se refugiază în Franța, unde moare în 1639. Giordano Bruno a evocat, într-unul din sonetele sale, moartea martiriului spiritual prin simbolul tînarului vînător Akteon, care, mîniind pe Diana, este sfîșiat de copiii propriilor lui haite. Totuși nici Giordano Bruno, nici Vanini, nici Galilei, nici Campanella n-au suferit din pricina ideilor lor decît pentru motivul că, opunîndu-se vechilor credințe și orînduirii, au încercat să lărgescă orizontul oamenilor și să-l deschidă către forme mai înalte de viață. Eroismul lor spiritual face onoare demnității omenității. Și dacă martiriul lor și murmurul omenirii îndoliate în jurul rugurilor și al temnițelor n-au dezarmat totdeauna brațul tiranilor, poate că uneori l-au făcut să tremure și l-au adus să scape din mîini fierul și facla.

În ciuda acestor asprimi ale vremii, cu care vechea orînduire feudală își apăra pozițiile, ce frumoasă era Italia în vremea Renașterii, ce frumos putea deveni omul: „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie, de cetăți și țări iscusite” scrie Miron Costin la începutul cronicii sale, într-o vreme nu mult ulterioară momentului în care soarele Renașterii ajunsese la zenit. Pămîntul se îmbrăcase cu o mantie de monumente, de palate, de grădini. În orașe, oamenii calcă pe dale de marmură și caută umbra printre colonade împodobite. Manufacturile italiene produc mărfuri pentru toată lumea civilizată. Sînt renumite țesătoriile și boiangeriile Italiei, mobilele cu intarsii și cristalele ei. Oameni învățați se adună în academii. „Acea țară — scrie Miron Costin — este acum scaunul și cuibul a toate dăscăliile și învățăturile: cum

era Atena într-o vreme la greci, acum este Padova în Italia“. Civilitatea moravurilor este pilduitoare pentru toate națiunile: „Oameni iscusiți peste toate neamurile — mai notează cronicarul — stătători la cuvînt, neamăgiți, blînzi, cu oameni străini nemăreți, dintr-alte țări, îndată tovarăși, cum ar fi ai săi, cu mare omenie“. Artiștii produc cu o fecunditate și strălucire neegalate în trecut. Niciodată nu se dăduse culorii rolul pe care-l deține în Renașterea italiană. Pe zidurile catedralelor și palatelor lumea văzută trăiește încă o dată într-o variantă mai pură și mai armonioasă. Din portretele vremii privesc către noi oameni care unesc splendoarea vitalității lor cu adîncimea expresiei. Niciodată „planta umană“, cum spune Stendhal, n-a înflorit mai bogat. Este o explozie a puterilor omenеști în toate direcțiile și o armonizare a lor în cosmos perfect. Individul vrea să devină om universal, *uomo universale*. Pînă a veni era specializărilor, cînd individul dorește să se limiteze în cunoștința și practica uneia singure dintre muncile omenеști, italianul acestei epoci aspiră să-și însușească toate științele și toate măiestriile. Leonardo da Vinci este pictor, arhitect și sculptor, filozof, poet și compozitor, matematician, fizician și anatomist, inginer militar, constructor de instrumente muzicale și regizor al festivităților ducale; construiește ecluze, macarale, piese de morărit, mașini de perforat metalul; proiectează avioane și submarine. Ingeniozitatea lui spirituală este egalată de îndemînarea, forța și agilitatea lui. Mînuiește floreta și spada, ca un cavalier; este atlet și mîna lui fină este în stare să îndoaie și să rupă o monedă de argint. Poate că universalitatea lui Leonardo n-are asemănare nici chiar în epoca lui. Dar Michelangelo este și el sculptor, pictor, arhitect și poet, unul din cei mai mari ai veacului său. Leone Battista Alberti este arhitect, pictor, economist și moralist. Din vremea Greciei clasice, niciodată tipul omenesc nu se dezvoltase cu atîta plenitudine și armonie. Dar, în timp ce comesenii banchetului lui Platon ajung la înflorirea lor umană, grație libertății pe care le-o asigură munca sclavagistă, universalitatea omului Renașterii se formează în condițiile de muncă ale vremii, în legătură cu activitățile profesionale și cu producția manufacturieră, care cere de pe acum ajutorul științelor și al tehnicii științifice. Orînduirea sclavagistă disprețuia munca și îndemînarea. Renașterea le prețuiește în gradul cel mai înalt și unul din tipurile reprezentative ale societății burgheze care se înalță acum este omul ingenios și virtuozul.

S-a spus că primejdia Renașterii a stat în amenințarea că spiritul și năzuințele lui mai înalte ar fi putut să adoarmă în voluptate. La un moment dat, arta nu-și mai propune decît desfătarea. Măsura clasică, seninătatea și adevărul dispar pentru un timp din arta vremii. E cultivat fastuosul și emfaticul. În literatură domnește un stil teatral, încărcat de antiteze și metafore artificioase, de hiperbole, de *concetti* și *pointe*. E o manifestare deopotrivă cu artileria rachetelor și artiștilor în serbările vremii, care întruchipau fabuloase castele, arcuri de triumf și dragoni, transformați după cîteva clipe într-o ploaie de cenușă. În artele plastice se abuzează de decorație, de linii ondulatorii, de festoane, de simulacre de fructe și flori. Pictura și sculptura nu mai înfățișează oameni ci actori care își joacă rolul cu exagerare. Ceea ce s-a numit secentismul, adică arta barocului italian, a pastoralelor dramatice și narrative, a liricii lui Marino sînt tot altele manifestări ale acelei îndepărtări de viață care marchează un moment de criză adîncă a societății și a artei italiene. Dar cită vreme exista încă dominație străină, exploatare absolutistă și ingerință clericală, programul de lupte și revendicări ale spiritului italian nu putea fi socotit istovit. Către mijlocul secolului al XVII-lea Tomaso Massaniello ridică stindardul



revoltei la Neapole. El cere drepturi egale pentru popor, încetarea exploatării fiscale. Zbirii spanioli îl asasinează în mănăstirea Carmeliților. În sud continuă să domnească spaniolii, în nord francezii, apoi austriecii. Practicile justiției absolutiste sînt aspru criticate de penalistul Beccaria în tratatul său despre delictе și pedepse, cerînd abolirea torturii ca procedeu legal de anchetă, denunțînd absurditatea delictelor de erezie, profanare, vrăjitorie. Este vremea în care Voltaire apără memoria lui Calas, pe Sirven, pe cavalerul La Barre. Voltaire devine comentatorul lui Beccaria, pe care-l inspirase. Parini evocă viața de desfătări a unui tînăr nobil milanez care-și începe ziua cu consumarea în pat a unei excelente șocolate și o continuă în vanitoasă defilare pe Corso și în spiritualele dejunuri mondene. Dar ideile iluminismului francez se strecoară acum în societatea mai înaltă a vremii. Alfieri va evoca, în tragediile sale, pe primul și pe cel de-al doilea Brutus, adică pe patricianul care a izgonit pe regii Romei și pe acela care a suprimat, în Cezar, încercarea de a înlătura vechile libertăți romane. Revoluția franceză și Napoleon pătrund cu armele în Italia. Alfieri, luptătorul pentru libertate, va fi împotriva lor. Dar ideea națională iese întărită din revoluția franceză. Mișcarea politică a carbonarilor se naște împotriva regimului lui Marat la Neapole, dar va combate apoi suveranii restaurați după 1814 și stăpînirea austriacă în nord. Începe mișcarea cu ținte urmărite de atîtea secole, pentru unitate și libertate, a risorgimentului. Mazzini creează asociația secretă „Italia tînără” și visează la unirea tuturor statelor italiene într-o singură republică. Luptă în 1848 la Milano și este, în anul următor, unul din triumvirii republicii restaurate pentru scurtă vreme la Roma. Aliatul lui este Giuseppe Garibaldi. Din ce în ce apare însă mai clar că unitatea Italiei nu se poate realiza decît prin unirea Piemontului cu Italia de nord și de sud. Un mare om politic, Cavour, conduce războiul franco-piemontez contra Austriei, smulgînd Lombardia de sub stăpînirea austriacă și ajungînd, în fine, la unificarea regatului italian. Glasul poezilor s-a făcut mereu auzit în vremea aceea. Silvio Pellico va povesti grozăviile temnițelor austriece. Leopardi va cînta jalea patriei subjugate:

„O, patrie, îți văd coloanele și arcadele,  
 Și zidurile, și hrubele pline de tainiți, și părăsitele  
 Turnuri ale străbunilor noștri,  
 Dar gloria nu ți-o văd,  
 Nu văd laurul nici fierul ce-mpovărau  
 Pe bătrînii noștri strămoși. Acuma, dezarmată,  
 Fruntea-ți descoperi și pieptul gol.  
 O, cîte răni,  
 Ce vîntăți, cît singe! . . . vai, cum ești  
 O, prea frumoasă doamnă! Întreb cerul  
 Și lumea întreagă: Spuneți-mi  
 Cine în starea aceasta o aduse. Răul cel mare  
 E că brațele-i sînt grele de lanțuri.  
 Așa că, despletită, fără vâl  
 Stă la pămînt, pustie și nemîngiată  
 Și-ascunde fața  
 Între genunchi și plînge”.

Ajungînd tîrziu la înlăturarea dominației străine a absolutismului și la unitate, luptele Italiei pentru atingerea acestor ținte au fost dintre cele mai lungi și mai grele.

Tradițiile luptelor pentru libertate sînt deci dintre cele mai vechi și mai puternice în Italia. O dată cu ele a crescut și figura omului, atingînd una din eflorescențele ei cele mai complete și mai armonioase în secolele Renașterii. Umanitatea a ieșit mai îmbogățită din aceste secole. Cîștigurile lor au fost sanctificate de sacrificiul eroilor și martirilor. Dar revendicările libertății și umanității nu s-au istovit. Umanitatea rămîne încă pentru om o țintă îndepărtată și care cere noi lupte și sacrificii. A consimțit să și le asume, printre alții, Antonio Gramsci, conducătorul mișcării muncitorești în Italia, pînă în 1925, cînd regimul fascist îl închide în temnița unde își găsește sfîrșitul după o detențiune de zece ani. Gramsci a fost nu numai un luptător ca atîția din lunga tradiție a patriei sale, dar și unul din gînditorii cei mai adînci ai vremii. Operele sale, scrise în cea mai mare parte în închisoare și publicate în ultimii ani, alcătuiesc o analiză a moștenirii culturale a țării lui și o precizare a temelor și a sarcinilor ei actuale. Ca în epoca Renașterii, Gramsci se întreabă încă o dată: ce este omul? dar întrebarea aceasta nu este pentru el o problemă „abstractă și obiectivă”. Omul nu este, pentru Gramsci, individul redus la propria lui individualitate. El este centrul nodal prin care trec procesele naturii și ale muncii. Figura lui crește în orice moment, pe măsură ce natura se îmbogățește pentru cunoașterea noastră și munca ajunge s-o stăpînească mai deplin. În cursul acestor procese figura omului se înalță neconținut din condiția milenară a oprîmării și exploatării. În ascensiunea omului, gîndirea joacă un rol de cea mai mare însemnătate, căci gîndirea nu este contemplație ci acțiune. Dacă n-ar fi așa, surghiunul lui Dante, martiriul lui Bruno și Vanini, închisorile lui Campanella n-ar fi avut nici un rost și ideile lor n-ar fi lucrat ca o forță plastică în substanța realității. Gîndirea nu stă în fața realității în singurul scop de a o înțelege ci o tulbură în fiecare clipă, o constrînge la o nouă grupare a elementelor și energiilor ei și ajută omului să se ridice din vechea lui sclavie. Dispunînd de acest concept al gîndirii, Gramsci s-a adresat în scrierile sale mai cu seamă intelectualilor și glasul său pare a fi fost auzit. El este astăzi unul din gînditorii cei mai considerați ai Italiei și filozofia lui luminează calea multor spirite înaintate ale țării care, dispunînd de una din cele mai glorioase moșteniri de cultură ale popoarelor moderne, este legată și de răspunderile cele mai mari în luptele actuale ale omului pentru descătușare și înălțare.

## INDIA ÎN *LUSIADELE* LUI CAMOËNS

Experiența călătoriei în India dobîndește atîta însemnătate pentru acel care o întreprinde, cum mi s-a-nîmplat nu de mult, încît călătorul se întreabă cum va fi apărut India altor oameni, în alte timpuri. Cultura și peisajul indian pătrund din ce în ce mai mult în orizontul lumii noastre, totuși nu fără o anumită pregătire provenind din veacurile anterioare. Mai înainte de a o fi văzut cu ochii săi, ceea ce s-a întîmplat din ce în ce mai des începînd din veacul al XVI-lea, europeanul a trebuit să se mulțumească cu puține știri, uneori de un caracter fabulos. Fabule de necrezut sau știri îndoielnice alături de altele mai plauzibile, al căror izvor rămîne însă greu controlabil, a oferit Herodot grecilor din secolul al V-lea, adică dintr-un moment în care apăruse budhismul și prin această mișcare spirituală, India se pregătea să influențeze întreaga cultură a Asiei. India este, pentru Herodot (*Istoria*, III, 98 urm.), țara cea mai răsăriteană a lumii, deoarece, dincolo de țărmurile ei, pustietățile de nisip ar fi împiedicat orice altă așezare omenească. Herodot știe că indienii vorbesc limbi diferite și că unii din ei trăiesc ca popoare nomade. Multe din aceste popoare se întrețin din pescuit, pe care îl practică avîntîndu-se pe undele fluviilor, în ușoarele lor corăbii făcute din trestie. Aceste popoare se hrănesc cu pește crud, altele cu carne crudă de vită, dar altele nu ucid animalele, nu cultivă pămîntul și se hrănesc numai cu fructe. Herodot crede că indienii își ucid bolnavii și bătrînii, care apoi ar fi devorați, dar unii din aceștia din urmă se duc să moară în pustietate. Ni se mai dă informația că indienii au pielea tot atît de neagră ca și a etiopienilor și că se împerechiază în văzul tuturor, ca animalele. Dintre nașterile indiene, cele mai războinice ar fi cele din nordul țării. Acestea se pricep să strîngă minereul de aur din nisipul răscolit de furnici mai mici decît ciinele, dar mai mari decît vulpea. Aurul este cărat apoi pe cămile, care aleargă tot atît de repede ca și calul. Există însă și exploatarea miniere de aur. Soarele este foarte arzător în India, însă mai ales în orele dimineții, nu la mijlocul zilei și mai tîrziu, cînd temperatura devine foarte rece. Animalele și păsările sînt mult mai mari în India decît în celelalte țări. Ni se semnalează existența bumbacului, mai frumos și mai trainic decît lina oilor; din bumbac indienii își țes veșmintele. Cunoașterea Indiei în opera lui Herodot este deci un amestec de născociri ciudate alături de relatarea unor fapte pe care observația ulterioară a călătorilor le-au putut confirma. Evident, după înaintarea lui Alexandru Macedon, către valea Indului, și mai tîrziu, prin

campaniile militare ale imperiului roman în Asia, știrile despre India au crescut în număr și exactitate. Relațiile comerciale ale Romei cu India erau printre cele mai întinse, după cum ne asigură Plinius (*Naturalis Historia*, VI, XII). Mulțimea negustorilor care parcurgeau drumurile către aceste îndepărtate regiuni ale lumii au descompus multe din fabulele secolelor anterioare. Totuși, pentru a afla documente literare hotărâtoare despre împrejurările Indiei, trebuie să așteptăm vremile moderne. La 20 mai 1498, Vasco de Gama ancorează în fața portului Calicut, pe coasta sud-vestică a Indiei, după ce navigase în fruntea flotei portugheze înconjurând Africa pe la sud. Expediția lui Vasco de Gama, întreprinsă sub domnia lui Emmanuel al Portugaliei (1495—1521), a aflat doi istorici, pe Juan de Barros și pe Jeronim Ozorio. Ambii și-au scris operele lor după evenimente. Dar în timp ce lucrarea lui Ozorio, *De rebus Emmanuelis virtute et auspicio gestis*, apare abia în 1571, adică peste șaptezeci de ani după ce Vasco debarcase la Calicut, cronica lui Barros, *Istoria cuceririlor portugheze dincolo de mari*, 1552 urm., este compusă sub domnia lui Juan III (1521—1557), care îl mai folosește pe Vasco de Gama ca guvernator al Indiei și dă cronicarului însuși însărcinări importante, trimițându-l ca împuternicit al său în posesiunile portugheze pe coasta vestică a Africii, în Guineea, apoi în Brazilia. Opera lui Barros devine izvorul literar al *Lusiadelor* lui Camoens, epopeea expediției lui Vasco, aceea care i-a dus renumele mai departe și care alcătuiește și îcoana cea mai pertinentă a Indiei, văzută de Renaștere. Interesul relatărilor lui Camoens asupra Indiei provine din faptul că poetul petrecuse mai mult timp pe tărîmurile ei, în cursul unei existențe încercate, povestite adeseori, mai întâi prin folosirea operei însăși a poetului, plină de ecouri autobiografice, apoi prin utilizarea altor documente contemporane, grupate încă din secolul al XVII-lea de erudiții portughezi, apoi în marea operă engleză a lui John Adamson, *Memoirs of the life and writings of Camoens*, 2 vol., Londra, 1820.

Luiz de Camoens s-a născut, probabil, în 1525 la Lisabona, într-o familie nobiliară, înrudită prin femei cu Vasco de Gama. După ani de învățătură în orașul natal, continuată la Universitatea din Coimbra, unde își însușește disciplinele umanistice și cunoașterea istoriei patriei, mai ales în lucrările erudiților contemporani, Camoens devine autor. Scrie sonete, ode și egloge, ca toți poeții Renașterii. Este un tânăr blond, cu înfățișarea surizătoare și grațioasă, bine primit în cercurile aristocratice ale Lisabonei, după înapoierea sa de la studii. I se întâmplă atunci un eveniment oarecum tipic în viața unui poet al epocii sale. Într-o biserică îi apare, întocmai ca lui Petrarca altădată, femeia care îi robește inima și căreia îi va dedica de aci înainte toate poeziile sale de iubire. Această Laură a lui Camoens este poate o Caterina de Atayda, doamnă de onoare a palatului, foarte frumoasă și desăvârșită în toate felurile. Nu se poate însă spune prea mult nici despre persoana femeii, cîntată cînd ca Dinamena, cînd ca Violanta, cînd ca Natercia, nici despre felul sentimentelor inspirate de ea poetului, deoarece acesta le exprimă după rețeta poetică a timpului, cu lungile ei serii de antiteze petrarchiste:

„Nu știu să spun ce-aname mă tortură:  
Tremur și ard tot în aceeași clipă.  
Din hohote de rîs plîns se-nfiripă,  
Dar cauza de-a pururi mi-e obscură.

Întreaga lume strîng în brațe-apoi  
Văd că am strîns la piept fantomă vană,  
Din ochi îmi curg de lacrimi șiroi  
Și limbi de foc din inima sărmană.

Speranța mă animă, cînd și cînd,  
Dar cad în desnădejde delirînd,  
Rațiunea-n urmă iarăși îmi revine.

Deși sînt pe pămînt, mă cred în cer  
Și răul nu pricep de care pier,  
Dar poate-i, Doamnă, c-am privit la tine."

Deși astfel de sonete se scriau cu sutele în epoca lui Camoëns, ele au mișcat poate simțirea doamnei astfel cîntate, încît rudele acesteia, alarmate, obținură surghiunirea poetului. Camoëns trăiește departe de Lisabona doi ani, în timpul cărora compune poeziile grupate mai tîrziu sub titlul *Rimas*, apoi trei comedii, *El Rey Selueco*, *Amphitrioes*, o imitație după Plaut, *Filodemo*. În aceeași vreme începe planul *Lusiadelor*, o epopee națională. Cîteva din cîntecele acestei poeme par a data din această epocă.

Cînd, în 1548, se înapoiază la Lisabona, găsește pe Dinamena măritată. Se hotărăște să îmbrățișeze cariera armelor, și cum expansiunea portugheză urmărea atunci cucerirea de teritorii în Africa de Nord, se înrolează în trupele trimise contra maurilor. Pe corabia comandată de propriul lui tată, înțîlnirea se produce în fața orașului Ceuta și, în cursul ei, Camoëns își pierde ochiul drept. Rămîne în Africa trei ani, și deși îndeletnicirile militare îl ocupă mai tot timpul, poetul găsește răgazurile necesare pentru a compune alte cîteva cîntece ale mării sale poeme.

Din nou la Lisabona, Camoëns se convinge că nu va găsi în patrie nici fericire, nici răsplată pentru vitejia lui în Africa. Se imbarcă atunci pe una din corăbiile trimise spre India, sub comanda lui Alvarez Cabral. Trecînd prin dreptul capului Bunei Speranțe, furtuna împrăștiie corăbiile lui Cabral, dintre care numai aceea pe care se găsea poetul va ajunge în același an în India. Viceregele Indiilor portugheze, Alfons de Noronha, rezida la Goa, pe coasta sud-vestică a Indiei. Acolo debarcă Camoens, dar pleacă îndată într-o expediție ordonată împotriva insulei Dimenta, în apropiere de coasta Malabarului, nu departe de capul Comorin. Camoens se distinge încă o dată prin fapte de vitejie și evenimentul este celebrat într-una din elegiile sale. Rechemarea lui Alfons de Noronha și înlocuirea lui cu don Pedro de Mascarenhas aduce noi planuri militare. Pirații arabi, sprijiniți de Genova și Venetia, alarmate de faptul că mărfurile Orientului îndepărtat luau din ce în ce mai mult calea deschisă de corăbiile portugheze prin sudul Africii și se răspîndeau în Europa mai ales prin portughezi, atacau flotele acestora. Fostul vicerege al Indiilor, Alfonso d'Albuquerque, unul din cei dintîi care instalase posesiuni portugheze în această parte a lumii, căutase să întindă puterea sa în regiunea Mării Roșii, ridicînd fortărețe pe insula Socotora, la ieșirea strîmtorii Bab-el-Mandeb, ocupase insula Geran, în fața golfului Persic și încercase să cucerească orașul Aden, în Arabia felice. Pirații arabi însă continuau să facă greutăți navigației portugheze. O escadrilă, comandată de don Manuel de Vasconcellos, pornește să încrucișeze în apele Mării Roșii, fără ca inamicul să se arate. Camoëns, care se găsește pe una din corăbiile acestei escadrelor petrece mai multe luni pe mare, sub focul neîndurător al caniculei și gîndul îl poartă

adesea către iubita de departe. Înapoiat la Goa, poetul este izbit de marea corupție a moravurilor în bogata și strălucita cetate, de sălbatica exploatare a țării, patronată de viceregi portughezi. Își exprimă deci sentimentele în satira *Disparatas da India*. Noul vicerege, don Francesco Baretto, se simte vizat și ordonă încarcerarea poetului, apoi surghiunirea lui în îndepărtatele insule Molucae.

Nu se cunoaște bine itinerariul lui Camoens în Oceanul Pacific. Unii cred că s-a oprit cîtva timp în peninsula Malacca, devenită încă de la începutul secolului posesiune portugheză, că a fost apoi în insula Ternate și în insula Tidore, de asemenea posesiuni portugheze. Din țară îi sosește știrea că doamna mult iubită murise. Poetul cere iubitei, într-un sonet, intercesiunea pe lângă creatorul lumii să-l cheme mai iute lângă ea. În vremea aceasta, Francisco Baretto fiind înlocuit prin don Constantino de Bragança, acesta repară întrucîtva nedreptatea făcută lui Camoens, numindu-l într-un post administrativ la Macao, vestitul oraș de pe coasta sudică a Chinei, unde portughezii instalaseră antrepozite uriașe. Amintirea lui Camoens a rămas vie, pînă astăzi, la Macao. Localnicii arată încă vizitatorilor grota în care poetul se retrăgea, pentru a privi oceanul și a compune poetic. Abia după cinci ani de cînd începuse surghiunul său, i se îngăduie să se înapoieze la Goa. Pe drum, corabia naufragiază și Camoens se salvează pe o scîndură, izbutind să ia cu el manuscrisul *Lusiadelor* și găsind adăpost pe coasta Cambogiei. La începutul anului 1561 este din nou la Goa. Dar după cîteva luni de bunăstare, și în lipsa viceregelui, se vede urmărit în justiție pentru nereguli în gestiunea sa de la Macao. Alineva îl urmărește pentru datorii neplătite. Erau simple calomnii ale inamicilor vizați de vechea satiră, ne asigură biografia. Poetul izbutește să le spulbere și viața lui continuă relativ mai liniștită, dar încă stăpînită de melancolia explicabilă prin nenorocirile vieții sale și care colorează lirismul său.

În 1567 i se prezintă lui Camoens posibilitatea să se înapoieze în patrie, patru-sprezece ani după ce o părăsise. Guvernatorul Mozambicului îl ia cu sine, dar rupe legăturile cu el și-l lasă în mizerie, acolo departe, pe coasta răsăriteană a Africii. Abia cînd corabia, care ducea spre Portugalia pe fostul vicerege al Indiilor, face o escală pe coasta Mozambicului, Camoens este descoperit și răscumpărat de la prigonitorul său pentru suma de douăzeci de mii de reali, apoi este adus în Portugalia, la sfîrșitul anului 1569.

Ciuma făcea ravagii la Lisabona. Carantina durează mai multe luni. Prietenii mor în jurul lui. Abia după șase luni și mai bine i se îngăduie să pătrundă în Lisabona. Pe tronul Portugaliei domnea Sebastian, ieșit de curînd de sub regența mamei sale Caterina, văduva lui Juan III, dar stăpînit în totul de influența tenebroasă a iezuiților, care-i dirijaseră educația. Camoens se asociază reacțiunii generale a țării, cerînd regelui, în epilogul cîntului al X-lea al mării sale poeme, să ridice de deasupra patriei vîlul de tristețe și teroare care o acoperea. Camoens este autorizat să publice *Lusiadele* în 1571 și primește, în considerația serviciilor lui trecute, o pensie anuală cu totul neîndestulătoare pentru a-l face să trăiască. Ultimii șapte ani ai vieții sale, Camoens îi petrece în mizerie. Antonio, servitorul javanez care îl însoțise în Portugalia, același cu care se salvase pe coasta Cambogiei, ieșea adeseori în stradă, pentru a cerși cîte un ajutor adus îndată stăpînului său. Nenorociri publice se asociază curînd nenorocirilor particulare ale poetului. Regele Sebastian întreprinde o campanie nefericită în Africa și moare pe cîmpul de luptă. Consternarea este mare în țară. Într-o scrisoare, trimisă în acele zile, poetul declară că se simte fericit, murind în patria lui și o dată cu ea. Moare, în adevăr, pe un pat de spital, la înce-

putul anului 1579, în vîrstă de numai cincizeci și cinci de ani. Este îngropat în biserica Sfintei Ana; inimi pioase așază mai tîrziu peste mormîntul lui o piatră pe care se putea citi un epitaf. Dar cînd se produce cutremurul catastrofal din 1755, biserica Sfintei Ana se prăbușește și mormîntul lui Camoëns dispăre sub dărîmături. Astăzi, însă, în biserica reclădită, sarcofagul cu statuia culcată a poetului poate fi văzut alături de acel al lui Vasco, eroul lui.

Figura lui Camoëns și multele încercări ale vieții sale au impresionat pe contemporani și pe urmași. Ca și Tasso, și oarecum în aceeași epocă, Camoëns a întrupat destinul nefericit al unui poet în epoca începuturilor absolutismului. Figura lui Camoëns a devenit deci un simbol literar, ca și a lui Tasso. Și, după cum Goethe a consacrat poetului *Ierusalimului liberat* o tragedie, un autor portughez, prin care romantismul pătrunde în literatura țării sale, Juan Benedetto Almeida Garrett, publică în 1825 un poem în zece cînturi în care sînt evocate, fără respectarea strictului adevăr istoric, episoade din partea finală a vieții lui Camoëns.

După începuturi petrarchiste, destul de convenționale, Camoëns s-a înălțat mereu și poezia sa a ajuns să sune cu un timbru propriu. Regăsești în ea cîntecul umbrat de tristețe al unui suflet încercat, dar plin de bărbăție și demnitate. Darurile poetului au produs rodul lor suprem în *Lusiadele*, epopea națională a portughezilor, povestirea călătoriei cu multe peripecii a lui Vasco de Gama pînă în India, împreună cu aceea intercalată a istoriei lusitanienilor, descendenții lui Lusus, fiul și tovarășul de lupte al lui Bacchus, venit să-și odihnească bătrînețele în grădinile Hesperidei, țara extremului occident, Eliseul celor vechi, Portugalia de astăzi. Întreaga narațiune se desfășoară pe o scenă antică, cu decorurile de rigoare. Venus protejează pe lusitanieni; Bacchus, vechiul cuceritor al Asiei, temător că gloria portughezilor ar putea umbri pe a sa, li se opune. Intervin Marte, Mercur și Jupiter. Nereidele conduc flota îndrăzneților navigatori. Gloria le premerge și-i anunță. De pe întinderea sumbră a oceanului, se înalță cu zgomot asurzitor, un spectru uriaș; este Adamastor, geniul furtunilor. Întreaga poemă este compusă deci după normele poemelor eroice ale antichității, cu scenărie mitologică. Dar cum reprezentările mitologice încetaseră să mai corespundă vreunei credințe generale, *Lusiadele* întrupează tipul unei epopei artificiale, deși cu semnificația celor naturale lăsate moștenire de către antici. Întocmai ca *Iliada*, poemul epic al lui Camoëns înfățișează efortul colectiv al unei națiuni într-unul din marile momente ale luptelor și vitalității ei, dar mai cu seamă întocmai ca *Encida*, prețuită într-un grad superior de către literații Renașterii, același poem atrage în narațiunea sa întreaga istorie a patriei de la începuturile legendare pînă la oamenii și faptele prezentului, evocate prin mijlocirea unei prevestiri. Compunere doctă, făurită după modele și cu folosirea izvoarelor erudite, *Lusiadele* au fost nutrite totuși din experiența directă a locurilor și popoarelor descrise. Partea aceasta a poemului lui Camoëns este cea mai vie a bogatei ei țesături. Este cel dintîi document poetic al marilor navigații ale ibericilor pe oceanele îndepărtate, despre neamurile trăitoare la antipozii. Dar acest document se constituie într-un fel propriu epocii sale și pe care urmează să-l caracterizăm.

Poemul începe prin invocarea muzelor Tagelui și prin lauda regelui Sebastian. Flota descendenților lui Lusus, condusă de Vasco de Gama, navighează între Madagascar și coasta etiopiană. Zeii țin sfat despre soarta Orientului. Bacchus este adversarul lusitanienilor. Venera și Jupiter îi protejează. Șeicul maur ghicește că navigatorii sînt creștini și Vasco afirmă cu tărie credința sa în divinitatea făcută om.

Bacchus, transformat într-un bătrîn înțelept, sfătuiește pe șeic să atace pe lusitanieni, când aceștia vor descinde din corăbii pentru a lua apă, dar Vasco știe să se apere de perfidia maurilor, respingându-i cu mari pierderi pentru ei. Șeicul nu dezarmează și, după ce se face iertat, le oferă un pilot pentru a-i conduce pe oceanul necunoscut, către porturile Indiei. Pilotul criminal trebuia să provoace naufragiul flotei. Așa ajung lusitanienii la Mombaz, astăzi cel mai însemnat port al Keniei; indigenii îi întâmpină bucușori în bărcile lor ușoare, în timp ce în oraș sînt strînse armele menite să-i masacreze. Nereidele trimise de Venus împing vasele departe de țarm. În zare se profilează insula Melindienilor (sau Malindi). Regele Melindienilor întreabă pe Vasco despre țara și viteazul ei popor. Aci se intercalează povestirea lui Vasco de Gama despre trecutul neamului său, de la originile lui îndepărtate pînă la regele Emmanuel, căruia Gangele și Indul, ca doi bătrîni, i s-au arătat în vis și i-au făgăduit cucerirea Indiei. Vasco sfîrșește prin povestirea propriei lui navigații, din portul Cintrei, pînă cînd, depășind cercul de foc, care încinge pămîntul, navigatorii zăresc Crucea Sudului, trec prin furtuni, trombele marine vor să-i aspire în înaltul cerului, populații ciudate îi întâmpină, scorbutul îi decimează. Nici Enea, nici Ulise, n-au întreprins o călătorie atît de primejdioasă. Regele melindienilor este mișcat, ca regele feakienilor altădată. Un pilot melindian le va înlesni lusitanienilor navigația către India. Dar Bacchus, descins în palatul lui Neptun, completează încă o dată împotriva lui Vasco. Triton cheamă pe toți zeii mării. Eol deschide temnița vînturilor. Corăbiile sînt gata să se scufunde, dar Venus trimite nimfele sale, împodobite cu ghirlande de trandafiri și, la vederea lor, mînia copiilor lui Eol se potolește. Liniștea coboară din nou asupra apelor și, în zare, se zărește Caliculul.

Aici, în al șaptelea cîntec al *Lusiadelor*, încep referințele indiene ale lui Camoëns, atît de interesante pentru călătorul doritor să compare impresiile lui actuale cu acelea ale vechii mărturii. Poetul cunoaște configurația geografică a țării în care coboară: „Este o piramidă răsturnată care se oprește în fața Ceylonului“. Calicut este, pe coasta Malabarului, „una din cetățile cele mai bogate și mai frumoase: își datorește bogăția comerțului și strălucirea rezidenței monarhului“. Poetul dă o descriere a întregului teritoriu indian: „Dincolo de Indus și dincoace de Gange se întinde o țară renumită, scăldată la sud de mare și mărginită la nord de munții emodieni“ (adică de Hymalaia, cunoscută încă din antichitate sub numele de Emodi montes). Poetul cunoaște cele două religii răspîndite în India: *Legea lui Mahomed* și o a doua, indicată prin obiectul cultului ei: *idoli lucrați de mîna oamenilor și animale domestice, tovarășii de muncă ai acelor oameni*. Ni se vorbește despre mulțimea neamurilor și a limbilor Indiei, despre varietatea moravurilor ei. Însușindu-și o știre fabuloasă, provenind din antichitate, poetul arată că „nu departe de locurile unde Gangele începe să-și desfășoare largile lui valuri, natura a așezat, după cum se zice, un neam fericit care se hrănește numai cu parfumul florilor“. Ni se dă o bogată listă de nume de popoare și locuri, în cea mai mare parte corespunzătoare nomenclaturii actuale, dar uneori deosebite de aceasta. Vine în întâmpinarea portughezilor un mahomedan născut pe coasta nordică a Africei, acolo unde a domnit odată Anteu, și care le vorbește limba. Mahomedanul, un maur, se numește Mozaid. Mozaid ține lusitanienilor un adevărat curs asupra Indiei: „Iată-vă în India, le spune Mozaid, țară fecundă în dulci parfumuri, în iuți arome. Aurul și diamantul cresc în sînul ei; întinderea ei, înfrumusețată de cultura pămîntului, este acoperită de o populație bogată și numeroasă. Țărmlul pe care ați descins



se numește Malabar și portul pe care îl vedeți este locul de întâlnire al flotelor ei războinice și comerciale. Malabarul se închină idolilor și guvernământul lui este monarhic. Nu forma altădată decît un singur și vast imperiu, astăzi împărțit sub douăzeci de sceptre. Această mare schimbare a fost opera lui Sarama-Perimal. Nu ni se spune mai mult despre acest stăpînitor; apare însă clar că Mozaid nu are noțiuni despre istoria Indiei înainte de invazia musulmană, căci spune el: „Ținutul asculta de legile lui, cînd străini veniți din Golful arabic aduseră aici Alcoranul, venerabila lege în care m-am născut. Perimal a fost atît de mișcat de lecțiile lor atît de clocvente încît hotărî să renunțe la tron și se consacră, împreună cu ei, legii lui Mahomed“. Nu este nevoie să spunem că pătrunderea mahomedanismului în India s-a produs pe alte căi și că cunoștințele istorice ale lui Camoens sînt fanteziste. Comunicări mai autentice, pentru că au fost nutrite de impresii directe, ni se fac asupra unor moravuri. Poetul a văzut oamenii „goi pînă la cingătoare, fără alt veșmînt decît o pînză ușoară învîrtită în jurul corpului“. Cunoaște regimul castelor din India, dar nu amintește decît de două caste pe care le numește casta *nairilor*, a nobililor și a *poleașilor*, adică *paria*. Membrii acesteia din urmă, arată Mozaid, sînt intuşabili. „Dacă întîmplarea apropie pe un nair de un polea, cel dintîi se spală și se purifică, asemănător în riguroasa lui superstiție, cu locuitorul Ierusalimului care se retrăgea cu oroare la vederea samariteanului“. Cîteva versuri mai departe ni se vorbește și despre a treia castă, a *brahmanilor*, despre care ni se afirmă că sînt discipolii unui grec renumit, după cum rezultă din faptul că își interzic consumarea cărnii. Grecul renumit este desigur Pythagora, care de altfel nu numai prin frugalitatea recomandată de învățătura lui, dar și prin credința în incarnările succesive ale sufletului, pare să fi fost, el mai degrabă, discipolul înțelepților indieni. O observație interesantă se adaugă la această caracterizare a brahmanilor: „Voluptatea, spune Mozaid, îi găsește mai puțin severi. Legătura căsătoriei, la Indieni, manifestă de asemenea indulgență; niciodată rivalitățile n-au înșingărat legăturile ei. Fericite legi! Fericită țară în care chinurile geloziei nu sînt cunoscute!“ Încheindu-și discursul, Mozaid pronunță această caracterizare generală: „Iată, pe scurt, tabloul Malabarului: un cer frumos, un popor dulce, moravuri ciudate, pămînturi fertile și porturi în care se adună toate bogățiile celorlalte climaturi, de la mările Chinei pînă la țărmurile Egiptului“.

Curînd, întovărășiți de Mozaid, portughezii descind în Calicut, unde văd străzi mișunătoare de oameni. Ajung la intrarea unui templu, a cărui catapeteasmă se ascundea în nori. Poetul ne descrie interiorul acestui templu: „Sub forme diferite, născocite de duhul întunericului, lemnul și piatra înfățișează divinitățile Indiei; figuri ciudate, asemănătoare cu monstrul fabulos, care s-a luptat cu Belerophon“. Este vorba de monstrul numit Himera, descris de Homer în *Iliada* (VI, 181): „Leu înainte, în dos balaur și capră la mijloc“. Au putut vedea oare portughezii monștri zoomorfi în templele brahmane ale Indiei? Nu cumva poetul le atribuie acestora imagini văzute de el în templele chineze, vizitate la Macao? Toate descrierile simulacrelor religioase ale Indiei nu par exacte. Ceva mai bine observată este statuia zeului cu o sută de brațe, ca ele lui Briareu. Este desigur vorba de o statuie a lui Siva. Dar unde a văzut poetul un Siva cu capul de cîine al lui Anubis egipteanul? Este contemplată și o figură bifrontală ca a unui Ianus. Ar fi putut să fie zărită și una cu trei capete, un Trimurti, dar poetul n-o consemnează.

Cortegiul lusitanienilor se îndreaptă către palatul regelui, al Samorinului: „Ajung la grădinile mărețe care înconjoară palatul monarhului. Acrul e plin de par-

fumul florilor. Palatul nu este împodobit, așa cum sînt castelele noastre, cu bastioane crenelate și cu turnuri amenințătoare; el se ridică în mijlocul boschetelor desfătătoare și adună pentru nobilii lui oaspeți, luxul strălucitor al orașelor și simplitatea fericită a cîmpurilor“. Porticele palatului sînt împodobite cu cizelări deopotrivă cu acele ale lui Dedal pe porțile templului dedicat lui Apollo, la Cume. Camoëns vede deci lucrurile prin vălul amintirilor lui din cartea a VI-a a *Eneidei*. Lusitanienii urmăresc în aceste cizelări episoade din trecutul legendar și istoric al Indiei; pe Bacchus cu tîrșă înverzită, înaintînd în fruntea unei armate pe malurile riului Hydaspe; pe regina Asirienilor, pe Semiramida; pe Alexandru, între drapelele lui, pe malurile Gangelui, unde, de fapt, n-a ajuns niciodată. Cortegiul lui Vasco pătrunde, în fine, în sala unde trona Samorinul: „Sub un baldachin măreț, pe un divan, a cărui eleganță era deopotrivă cu bogăția lui, stătea Samorinul. În înfățișarea, în privirile lui, se răsfrîngea măreția imperiului. Aurul îi strălucea la cîngătoare; diamantul pe fruntea lui. În apropiere, plin de respect, un bătrîn îi prezenta Samorinului din cînd în cînd, betelul cu arzătorul lui parfum“, adică așa cum se mai vede și astăzi, atît de deseori, printre oamenii Indiei, mari consumatori de betel. Vasco de Gama poate face, în fine, Samorinului, propunerile de alianță, în care captațiunile imperialismului născînd se învăluiau în culorile cele mai transcendente: „Dacă printr-un tratat solemn, vei îngădui între noi acele schimburi pacifice care apropie imperiile și le învrednicește deopotrivă, dacă ne deschizi porțile, tratatul acesta, aceste noi legături vor deveni un izvor de venituri pentru coroana ta, de bogății pentru supușii tăi și de glorie pentru suveranul meu“. Vasco de Gama vorbește deci într-un chip destul de asemănător cu al lui Ilioneu adresîndu-se regelui Latinus, pentru a-i cere adăpost pe pămînturile lui:

*Non erimus regno indecores; nec vesta feretur*

*Fama levis, tantique abolescit grate facti;*

*Nec Trojani Ausonios gremio excepisse pibeat.*

(*Aeneis*, VI, 231—233).

adică în traducerea recentă a lui D. Murărașu:

„Nu o necinste vom fi în regatu-ți și nici micșora-vom

Faima ce-aveți ori vom pierde-amintirea făcutului bine:

Troia primită la sînu-i, Ausonia n-o fi-n mîhnire.“

Cît de sincere au fost cuvintele îmbietoare ale lui Vasco de Gama putem judeca, dacă amintim faptele care au urmat, rămase neconsemnate de povestirea lui Camoëns. Vasco de Gama, după ce și-a încărcat corăbiile cu mirodenii, a părăsit portul Calicut, luînd cu sine trei ostatici, în timp ce rajahul Calicutului liberase pe acei luați de el dintre portughezi. Bărcile trimise pentru a-i cere înapoi au fost întîmpinate cu ghiulele. Mai tîrziu, Calicutul a fost bombardat și numeroase corăbii au fost scufundate de către flota lui Cabral în 1501, de Vasco de Gama în 1502, de Albuquerque în 1510. Francezii, englezii și danezii au continuat apoi jefuirea și distrugerea Calicutului.

Dacă încercăm să apreciem valoarea mărturieii lui Camoëns asupra Indiei și a civilizației sale, trebuie să spunem că ea ne oferă destul de puțin față de întinderea experienței poetului în acele părți ale lumii. Multe din datele și descrierile

*Lusiadelor* nu sînt exacte. Totul este văzut prin prisma amintirilor antice, cu o imaginație nutrită de citirea vechilor autori. Poetul nu cunoaște nimic din literatura clasică a indienilor și nu bănuiește înrudirea dintre limba sanscrită, în care au fost scrise operele acestei literaturi, și limbile europene. Abia în 1581, după publicarea *Lusiadelor*, iezuitul italian Sasseti va semna această înrudire. Noțiunile poetului asupra sistemului religios al Indiei au rămas de asemenea foarte sumare, ca și observațiile lui asupra artei indiene. Cunoaște mai bine geografia Indiei, a văzut oamenii ei, a observat unele moravuri, și-a dat seama de regimul castelor, a înregistrat frugalitatea indiană, și a înțeles caracterul blînd și voluptos al locuitorilor, s-a lăsat uimit de fastul rajahilor, instalați în mărețele lor palate, printre unele din cele mai frumoase grădini ale lumii. A contribuit deci la dezvoltarea interesului pentru regiunile Orientului îndepărtat, pe care însă vor ajunge a-l cunoaște și descrie mai exact călătorii și poeții secolelor următoare.



## MALHERBE

François Malherbe nu este un poet în felul acelor care merită pentru noi acest nume. Cine este poet liric? Cineva care are o viață interioară, sentimente și pasiuni mai intense ca ale celorlalți oameni, o experiență a vieții mai amplă și mai diferențiată, o imaginație capabilă să evoce spectacolul naturii în culori mai vii, așa cum s-ar arăta unui ochi deșteptat cu uimire și naivitate din visul greu al neînțelegerii, pentru a privi către vastitatea și felurimea lumii create. Desigur, definiția completă a poetului cuprinde și alte trăsături și, anume, facultatea lui de a ordona tumultul acesta de sentimente și viziuni, trecându-l sub legea de aur a numărului. Mi-e teamă însă că această din urmă însușire, nicidecum secundară, trece pe al doilea plan pentru gustul și înțelegerea comună de astăzi, care reclamă, în primul rând, materia incandescentă a unei vieți interioare.

Privit din această perspectivă, François Malherbe nu poate deveni poetul preferat al unui amator din zilele noastre. Nobilul normand născut la Caen în 1555, dintr-o familie în care tatăl trecuse prin protestantism, gentilomul care trăise o bună parte a vieții sale în Provența, la Aix, ca secretar al marelui prior al Franței, acest François Malherbe pe care Boileau îl salută ca pe deschizătorul de drumuri al noii poezii franceze, nu era un scriitor care aducea oamenilor mesajul unei vieți lăuntrice mai bogate și mai adânci decât a celorlalți oameni. Câtă deosebire între el și predecesorul său Ronsard, al cărui cîntec erudit se desfășoară pe fundalul de orgă al unei emoții urcînd din rezervele unei profunde duioșii naturale! După Malherbe și prin tot ce influența sa a determinat în clasicism, care îl recunoștea ca un înaintaș, poezii nu excelau printr-un lirism mai aprins. Pentru doctrina clasică, eul este vrednic de ură, *le moi est haïssable*. Dar rezerva poeziilor clasici, bunul-gust care impunea formele măsurate ale expresiei, nu era semnul lipsei unei vieți pasionale intense, ci numai al discreției cu care etica timpului socotea că trebuie să ne comportăm față de acea viață. Malherbe este însă un rezervat și un discret și, dacă nu este un insensibil, pentru că unele din mișcările sensibilității obștești treceau ca o adiere și peste coardele lirei sale, el face parte oricum din acea clasă a individualității, a cărei formulă echilibrată respinge excesul sentimentului. Pîndim deci cu oarecare neliniște urma poetică a marilor încercări de care viața sa n-a fost scutită. Astfel, din trei copii cu care fusese dăruit, două fete mor în vîrstă fragedă, la scurt interval una după alta. Evenimentul nu

este consemnat poeticeste decât în renumitele stanțe adresate lui Du Périer, pentru a-l consola de moartea propriei sale fiice. În ce chip însă? Nu în forma unei amintiri săgetătoare, capabilă să deschidă vechea și dureroasă rană, ci ca un exemplu al înțelepciunii care a știut să uite și să se mîngîie:

*De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre  
Je me suis vu perclus,  
Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,  
Qu'il ne m'en souvient plus.*  
(De două ori de-un fulger la fel cu cel de față  
Am fost eu săgetat,  
Rațiunea-n două rînduri mi-a dat a ei povață  
Încît l-am și uitat).

Soarta l-a încercat mai tîrziu și cu pierderea propriului său fiu, frumosul și făgăduitorul Marc-Antoine, care plătea cu viața, într-o încăierare, propria nesocotință, cea care făcuse din el, cu cîțva timp mai înainte, omorîtorul unui nefericit burghez din Aix. Malherbe pare a fi fost, de data aceasta, zguduit mai puternic, dacă judecăm după tenacitatea cu care îl vedem de aci înainte cerînd răzbunarea împotriva acelor pe care îi credea asasinii copilului său. Recolta poetică a acestui sentiment a fost însă destul de mică, dacă o comparăm cu aceea care, într-o împrejurare analoagă, a făcut pe Victor Hugo să inunde domeniile lirismului francez din vremea sa. Și încă, în singurul sonet pe care Malherbe îl consacră acestui dureros eveniment, nu suferința părintelui, ci setea sa de răzbunare ajunge să se exprime. În sfîrșit, pentru a da un al treilea exemplu, cînd în 14 mai 1610, un atentat mișelesc curmă viața aceluia care a fost bunul rege Henric IV, nu numai salvatorul patriei sale din cumplitele războaie civile care o înșingaseră și o istoviseră, dar propriul binefăcător al poetului, acela care îl primise la curtea sa, înălțîndu-l în onoruri și asigurîndu-i viața, Malherbe își înstrună lira, dar nu pentru a cînta durerea sa, ci pe aceea a domnului de Bellegarde, care îi comandase această producție. Se găsesc în stanțele acestei ode destule strofe frumoase, în care durerea se desfășoară cu o largă mișcare augustă:

*Pour moi, dont la faiblesse à l'orage succombe.  
Quand mon heur abattu pourroit se redresser,  
J'ai mis avecque toi mes desseins en la tombe,  
Je les y veux laisser.*  
*Quoi que pour m'obliger fasse la destinée  
Et quelque heureux succès qui me puisse arriver,  
Je n'attends mon repos qu'en l'heureuse journée  
Où je t'irai trouver.*

(Prea marea-mi slăbiciune venind după furtună,  
Chiar dacă fericirii din nou un loc i-ar da,  
În a ta criptă pus-am speranța cea mai bună  
Acolo o voi lăsa!)

Oricit ar vrea destinul plăcut din nou să-mi fie  
 Și oricite izbînde de-acum mi-o soroci,  
 Odihna fericită îmi va fi dată mie  
 Doar cînd te-oi regăsi).

Cîtă uimire încearcă însă cititorul modern, cînd, o dată cu ultima strofă, află că aceste grave accente nu sînt ale poetului și că vocea sa este de fapt împrumutată altcuiva, convenționalului Alcippe, un nume sub care glosatorii ne previn că trebuie să citim pe acela al domnului de Bellegarde:

*Ainsi de cette cour l'honneur et la merveille  
 Alcippe soupire, prêt à s'évanouir.*

*On l'aurait consolé; mais il ferme l'oreille  
 De peur de rien ouïr.*

(Acestei curți onoare și vrednică minune  
 Alcip oftează, duhu-i cuprins de-ncețoșare  
 Pe nimeni nu ascultă din ciți doresc a-i spune  
 Cuvînt de consolare).

Acest fel al poziției lui Malherbe se opune potrivitei sale asimilări contemporane. Romanticul ne-a deprins să vedem în poet un confesor, o ființă care, mărturisindu-și durerile și bucuriile sale, primește mărturisirea durerilor și bucuriilor noastre, un prieten cu care convorbirea se desfășoară pe planul mai adînc și mai tainic al vieții afective intime. În zadar vom încerca să regăsim în Malherbe pe acest duhovnic și pe acest amic. El nu vorbește niciodată în numele său propriu sau numai în numele său și, din această pricină, el nu provoacă niciodată efuziunea emoțiilor noastre cele mai personale. Cîntecul său răsună pentru a exprima sentimente străine. Lira sa este adeseori mercenară. El n-a socotit deci mai prejos de demnitatea sa compunerea acelor stanțe închinete frumoasei Orantine și care trebuiau să cucerească grațiile ei pentru Alcandre, adică pentru Henric IV, îndrăgostit, la cei cincizeci și șase de ani ai săi, de prințesa Charlotte de Condé. N-a disprețuit nici să primească prețul în favoruri și bani al acestor servicii dubioase. La sfîrșitul veacului al XVIII-lea, André Chénier, reprezentînd tipul unui poet deșteptat la o mai severă conștiință a demnității umane, va veșteji în Malherbe rolul la care acesta consimțea să se coboare. Cu aproape două sute de ani mai înainte, însă, nici poetul, nici publicul de curteni care îl admirau, nu arătau vreo sensibilitate morală oarecare pentru astfel de scăderi.

Cînd nu cîntă sentimentele altora, Malherbe apare sub trăsăturile unui dispensator al gloriei, un rol pe care și l-au asumat toți poeții Renașterii. Se pare că poetul curtean a fost neliniștit de întrebarea rostului uman la care se poate destina un scriitor de versuri. Era aici tresărire unei nevoi, încă palidă și amortită, a cărei îndestulare trebuia să producă mai tîrziu pe poetul cetățean și chiar pe poetul conducător de oameni. Deocamdată însă, această neliniște nu știe să cucerească pentru ea titluri noi ale funcțiunii poetice. Neliniștea lui Malherbe se rezolvă într-un accent de autoironie, pe care se cuvine a-l reține. Într-unul din momentele cărora le datorăm acele replici încărcate de sarcasm, de care este plină biografia acestui om devenit cunoscut prin bruschetea caracterului său, Malherbe a exclamat: *Un poète n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles.* (Un poet nu

este mai folositor statului decât un jucător de popice.) În realitate însă, Malherbe știe că poate face lucruri mai presus de nevinovata ocupație a jucătorului de popice. El știe, în conformitate cu o tradiție care descindea din antichitate și de care au uzat și, uneori, au abuzat scriitorii Renașterii, că el poate împrumuta conducătorilor timpului strălucirea de care au nevoie pentru a lua loc pe piedestale solide în fața posterității. Opera sa este în mare parte făcută din ode închinare măririlor timpului, printre care apar în lumină mai vie figura regilor pe care i-a slujit, a lui Henric IV și a lui Ludovic XII, cum și a cancelarului Richelieu, ale căror chipuri s-au păstrat pentru noi împodobite cu reflexele gloriei pe care poetul a știut să le proiecteze asupra lor. Este drept a spune că de acest rol al împărțitorului de glorie, Malherbe nu s-a folosit niciodată cu acel exces care a stabilit, cu o vîrstă de om mai înainte, reputația scandaloașă a italianului Pietro Aretino. Cînd Malherbe îl numește pe Richelieu: *grand chef-d'œuvre des cieux* (mare capodoperă a cerurilor), simțim că această expresie corespunde unei venerații reale. Crescut în cultura clasică, din al cărei tezaur el alege, pentru a reda în franțuzește, unele din scrierile lui Tit-Liviu și ale lui Seneca, Malherbe primise infiltrația sentimentului plutarchian pentru personalitățile glorioase și reprezentative. Omul putea fi încă pentru el o ființă încărcată cu atributele semizeilor și cîntecul lui răsuna cu adevăr cînd se adresează regelui înțelept și viteaz, marelui cancelar sau vreuncea din grațioasele prințese ale curții, cum era de pildă soția prințului de Conti.

În sfîrșit, cînd nu cîntă puterea și frumusețea în formele ei auguste și cînd nu cîntă sentimentele altora, el cîntă sentimentele tuturor. Lira lui vibrează și de data aceasta cu autenticitate. El devine atunci un poet social, în înțelesul că exprimă și concentrează idei, tendințe și preferințe ale lumii franceze contemporane. Urcarea lui Henric IV pe tronul Franței încheia o epocă de războaie civile și religioase, de sîngeroase competițiuni la coroană, o epocă de anarhie care amenința unitatea țării și făcea imposibilă dezvoltarea ei în bune condițiuni de muncă. Spirit tolerant, mare iubitor al poporului, general viteaz și om plin de toate acele virtuți familiale, care pot deveni pilduitoare și pentru familia cea mare, pentru patria comună, Henric IV readuce liniștea regatului, înfrîngînd ambițiile anarhice, îmbrățișează în religia catolică credința celor mai mulți dintre francezi, creează prin edictul din Nantes posibilitatea unei liniștite conviețuiri a catolicilor cu protestanții, întoarce pe francezi către munca cîmpului, temelia prosperității permanente a poporului și, prin propriul exemplu al sobrietății și spiritului său de economie, al simplității sale domestice și al iubirii cu care își crește copiii, devine bunul părinte al țării sale. Poporul recunoaște cu dragoste acele binefaceri care îi asigură munca și bunăstarea în pace și Malherbe este omul căruia i-a revenit sarcina de a se face purtătorul lui de cuvînt. Verbul lui se înstrunează solemn cînd vorbește de regele învingător:

*La terreur de son nom rendu nos villes fortes,  
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes,  
Les veilles cesseront au sommet de nos tours;  
Le fer mieux employé cultivera la terre,  
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,  
Si ce n'est pour danser, n'aura plus de tambours.*



(Teribilul lui nume cetățile-nțărește  
 Nici porți, nici ziduri nimeni de-acum nu le-o păzi.  
 Pe turnuri nimeni nu mai veghează și privește  
 Și fierul mult mai bine în brazde-o răscoli,  
 Norodului dat astăzi războiului ca pradă  
 Nu-i vor mai bate tobe decât pentru paradă).

Versul lui, avîntat, în astfel de ocazii, mai mult decît în oricare altele, va fi contribuit la stabilirea idealului politic al Franței clasice.

Privită în întregimea ei, opera lui Malherbe este aceea a unui poet de teme, pe care le alege singur sau pe care i le oferă alții. Poezia sa nu este un produs spontan, răsărit din adîncimile sufletului și dezvoltat după legi care rămîn misterioase, către rezultate pe care poetul însuși nu le poate prevedea. La rădăcina tuturor compozițiilor sale, regăsim deliberarea și voința. Actul său poetic este plin de luciditate și stăpînire de sine. Nicăieri, mai mult ca în cazul lui Malherbe, n-a fost mai adevărată observația, după care „inspirația nu este starea de suflet a unui poet”. Malherbe este tipul poetului lucrător, *poeta faber*. În felul lui de a scrie re trăiesc vechile virtuți ale exactității în muncă, deopotrivă de atentă la perfecțiunea detaliului și la armonia întregului, care a creat excelența artizanatului francez.

Preponderența execuției asupra inspirației, a lucrării deliberative asupra actului intuitiv, stă la originea tuturor caracterelor poeziei lui Malherbe. Ei i se datorește felul retoric al compoziției malherbiene. Am spus că poetul pornește totdeauna de la teorie și o susține într-un chip care urmează s-o impună mai mult convingerii decît sentimentului nostru. Desfășurarea discursului său are un caracter demonstrativ. Ideile și imaginile sale, dintre care atîtea, potrivit gustului contemporan, sînt împrumutate mitologiei greco-romane, sînt argumente. Într-un studiu renumit, Ferdinand Brunetiére a arătat că Malherbe a transformat lirismul în elocință, după cum, mai tîrziu, Jean-Jacques Rousseau va transforma elocința în lirism. Operînd această mutațiune de genuri, Malherbe a furnizat un exemplu care se va impune timp de secole, pentru că îl regăsim și în tirada teatrului clasic și în meditația romantică, forme de expresie poetice și retorice. Mathurin Regnier l-a acuzat o dată pe Malherbe, într-una din satirele sale, că „prozează rime și rimează proză”. Este incontestabil că o anumită uscăciune, care ține de firea expunerii prozaice, este nedespărțită de lucrarea poetică a lui Malherbe. Dar această ariditate a unei inteligențe abstracte aparține atît de mult firii și înzestrării franceze, încît, după Malherbe, ea a devenit o adevărată tradiție.

Dar chipul lucid și stăpîn pe sine în care proceda Malherbe a alcătuit și condiția acelei lucrări de codificare în ce privește limba și prosodia, care a creat, pentru un lung interval, regulile poeziei franceze. Îndrumările lingvistice ale lui Malherbe au avut o mare însemnătate. Ronsard și toți poeții „Pleiadei”, printre care Joachim du Bellay devenise lingvistul întregului curent, erau de părere că poeții sînt adevărații creatori ai limbii și sînt în dreptul lor introducînd forme și cuvinte noi, pe care ei le aflau în limbile clasice. Malherbe socotește însă că poeții nu trebuie să se îndepărteze de limba poporului și, într-una din acele replici tăioase cu care felul său ne-a obișnuit, el trimite pe versificatorii timpului să învețe franțuzește din gura salahorilor de la Pont-aux-Bois. În realitate însă, limba lui Malherbe nu este aceea pe care o vorbește poporul, căci el exclude și cuvintele idiomatice, și termenii speciali ai tehnicilor și ai meseriilor, și expresiile care i se păreau prea

tari sau prea colorate. Muza sa nu vorbește grecește și latinește, ca aceea a lui Ronsard. Ea vorbește franțuzește, dar o franceză apropiată de un anumit tip abstract, cum îi șade bine unui gentilom, care, atent la măsura întregii sale atitudini, nu vrea să se singularizeze nici prin limbajul său. Urmînd aceste îndrumări, Academia franceză va întreprinde, mai tîrziu, opera de codificare a limbii. Creată prin decretul lui Richelieu, Academia se va constitui din elementele care compuneau cenaclul literar al lui Malherbe.

În fine, lucrarea de codificare a poetului se va întinde și asupra nenumăratelor probleme ale formei poetice. Prilejul îl oferise volumul de poezii al lui Desportes, un autor care se mișca în zodia „Pleiadei“. Însemnările pe care Malherbe le face pe marginea acestui volum, și care se găsesc publicate în excelenta ediție critică a lui Lalanne, oferă materialul unui vast tratat de poetică, pe care un cercetător ca Fernand Brunot l-a sistematizat, de altfel, într-o monografie renumită. Nenumărate sînt detaliile acestei doctrine rigide care nu admite nici biatul, nici încălecărilor de versuri (*les enjambements*), nici cezura pusă în altă parte decît la jumătatea versului, nici rimele prea sărace, ca cele care împerechează cuvinte aparținînd aceleiași categorii gramaticale sau care asociază cuvîntul simplu și derivatul lui sau termeni prea înrudiți ca înțeles, nici eliziunile de silabe, nici inversiunile forțate, nici cacofoniile, nici consonanțele emistihului cu sfîrșitul versului, nici umpluturile, ceea ce el numea *les bourres* etc. etc.

Sub privirea acestui aspru legislator, poezia lui Desportes zace pînă la urmă, ca o biată victimă asasinată. Iar în această sîrguință nemiloasă, avem impresia că se exprimă ceva din deprinderile vechii seminții de magistrați din care se trăgea Malherbe și poate și din instinctele legiferatoare ale acelor romani, care au intrat cu o parte atît de însemnată în compoziția geniului francez. Această preocupare vie pentru limbă și pentru formă era atît de înrădăcinată în Malherbe, încît, după cum povestește discipolul său Racan, autorul celui mai important izvor asupra biografiei poetului nostru, aflîndu-se pe patul de moarte și auzind pe îngrijitoarea sa că face o greșală de limbă, muribundul făcu o sforțare supremă și corectă eroarea atît de supărătoare. Duhovnicul său îl certă pentru acest gînd consacrat, în clipele supreme, unei preocupări inoportune, la care Malherbe răspunse că, socotindu-se slujitor al limbii franceze, a crezut că trebuie să i se dedice pînă la ultimul său ceas.

Astăzi, după peste trei sute de ani de la moartea lui, întîmplată în 1628, trebuie să-i dăm dreptate lui Malherbe. Dintre toate creațiile spirituale ale geniului francez, limba sa este cea mai perfectă.

Marele fenomen istoric al prestigiului cultural al Franței se datorește, în primul rînd, limbii sale. Prin precizia, finețea și grația acestui incomparabil instrument lingvistic, izbutește Franța să se mențină, în primele planuri ale civilizației umane. Printre făuritorii lui, Malherbe stă în primele locuri și faptul acesta ar fi suficient pentru a-i conferi titlul unuia dintre cei mai de seamă francezi.

Paginile de față își propun să povestească viața și să analizeze ideile unuia din oamenii cei mai uimitori ai veacului său, o inteligență fecundă și spirituală, un filozof și un poet, un adversar neîmpăcat al multelor nedreptăți sub care suferea patria sa și un luptător pentru toate acele idealuri care, chiar în zilele noastre, nu și-au pierdut de loc actualitatea.

Este vorba de François Arouet, devenit celebru în literatură sub numele de Voltaire, unul din reprezentanții tipici și cei mai influenți ai iluminismului, adică al acelui curent literar și filozofic care a străbătut veacul al XVIII-lea în toate țările de cultură ale Europei, ca o expresie a năzuințelor burgheziei împotriva orânduirii feudale și a absolutismului regal.

Burghezia franceză cucerise multe poziții economice și spirituale în ultimul secol. Ea devenise o clasă prosperă prin achiziționarea unora dintre pământurile țărănești sau chiar a unor domenii senioriale, prin concesionarea strângerilor de impozite și prin extinderea industriei manufacturiere și a comerțului exterior al Franței, îndreptat acum către punctele cele mai îndepărtate ale globului. În 1670, Franța instalase puterea ei la Pondichery, pe coasta estică a Indiilor. După zece ani, fundează un adevărat imperiu francez în America de Nord, întins de la Quebec, în Canada, pînă în gurile fluviului Mississippi. Compania franceză a Mississippiului ia ființă în 1684. Manufacturile franceze se dezvoltă în toată această vreme. Marile invenții tehnice se anunță. În 1690, Papin construiește o mașină capabilă să ridice greutatea cu ajutorul forței aburilor, și, în 1707, vaporul cu aburi. Progresele culturale ale burgheziei franceze nu erau mai prejos. Cîțiva din marii scriitori și gînditori ai Franței proveneau din rîndurile burgheziei, încă din veacul trecut. Descartes și Corneille, Racine, Molière și Boileau erau burghezi. Dar, deși această clasă activă, bogată și instruită crescuse neînterupt în prosperitate și cultură, drumul ei ascendent era mereu stînjenit de vechea aristocrație, care păstra pozițiile de conducere în stat și nutrea uneori veleitatea înapoierii către formele cele mai vechi ale feudalității. Se organizează astfel o nouă cultură, consacrată criticii vechilor instituții și moravuri, agițînd idealurile acelei libertăți de care avea atîta nevoie burghezia doritoare să sfărîme vechile constrîngeri și să instaleze propria ei putere și influență. Aspirația aceasta s-a realizat, în Franța, abia către sfîrșitul veacului, o dată cu marea revoluție. De-

ocamdată, și după cum se întâmplă totdeauna în astfel de împrejurări, clasa care purta protestul social al vremii îmbrățișează cauza tuturor nedreptăților și luptă împotriva acelor forme ale oprimării, care o atingeau și pe ea. Din rîndurile burghezicii iluministe a vremii, dar reprezentînd aspirația spre libertate și justiție a întregului popor, se ridică deci glasurile care veștejesc nedreptatea și fanatismul, intoleranța și obscurantismul, cerînd relații mai juste între oameni și națiuni, libertate și toleranță. Aceste glasuri aveau multe motive să-și formuleze criticile și revendicările lor.

Lunga domnie a suveranului absolutist, a lui Ludovic al XIV-lea, înmulțise nenorocirile publice, mai cu seamă în faza ei finală. Sîngeroasele și neîntreruptele războaie împotriva Olandei, a Palatinatului și a Spaniei coalizaseră puterile europene împotriva Franței. Cheltuielile necesare acestor războaie, sporite prin fastul și risipa curții, secătuiseră tezaurul public. Temelia națiunii, țărănimea franceză, era istovită de multele sarcini fiscale care apăsau asupra ei și erau menite să întrețină nobilimea. Concentrată în mare parte la curte și gratificată cu importante pensii regale, ocupînd cadrele superioare ale armatei și bisericii, nobilimea franceză trăia de fapt pe spinarea țărănimii, impusă prin cele mai variate și mai apăsătoare impozite directe și indirecte și adusă în sapă de lemn. Se cunoaște zguduitorul tablou pe care, încă din 1688, l-a zugrăvit La Bruyere: „Toată lumea poate vedea unele animale feroase, femei și bărbați, răspîndiți pe cîmpii, negri, palizi și arși de soare, legați de pămîntul pe care îl scurmă și-l răstoarnă cu o îndărătnicie de neînvins. Vocea lor pare articulată și cînd se ridică pe picioare, dezvăluie un chip omenesc și sînt, în adevăr, oameni. Se retrag noaptea în vizuini, unde trăiesc cu pîine neagră, cu apă și rădăcini. Acești oameni cruță celorlalți osteneala de a semăna, de a munci pămîntul și de a strînge roadele pentru a trăi, și merită, astfel, să nu fie lipsiți de pîinea pe care ei au semănat-o”.

Astfel de rămășițe ale epocilor celor mai barbare ale feudalității puteau fi semnalate în domeniile cele mai variate ale vieții publice. Nu exista un sistem juridic pus la curent cu nevoile mai noi ale țării. Justiția se împărțea după ordonanțe și edicte datînd uneori de sute de ani. Posturile de judecător puteau fi cumpărate și ele erau atribuite unor tineri abia ieșiți din copilărie. Tortura—roata și stîlpul—era procedură legală de anchetă. Pedepsa cu moartea, prin sfîșiere, ardere, ștreang și eșafod, era aplicată frecvent și, uneori, pentru delictelor cele mai neînsemnate. Epoca a comentat mult cazul unei nenorocite servitoare condamnată la moarte prin spînzurătoare pentru vina de a fi șterpelit cîteva prosoape de la stăpînii ei. Sentințele se dădeau în numele lui Dumnezeu și condamnatul trebuia să se pocăiască înainte de a fi executat. Crimele religioase definite de dreptul penal al vremii erau sumedenie. Erau oameni care trebuiau să răspundă de crima de ateism, blasfemie, vrăjitorie, erezie și schismă. Pentru toate crimele religioase se prevedea moartea pe rug. După revocarea edictului din Nantes, protestanții încetaseră să mai aibă drepturi în Franța. În 1724, Ludovic al XV-lea va interzice orice altă religie în afară de cea catolică. Vasele franceze se mișcau prin mijlocul străvechi al vîslașilor înlănțuiți pe băncile lor, nenorociții galerieni, la care noi, oamenii moderni, nu ne putem gîndi decît cu cel mai adînc cutremur al inimii. Legați în lanțuri, vîslind cîte douăsprezece ceasuri în șir sub loviturile de bici ale vîtafilor lor, mîncînd și dormind pe banca pe care erau înlănțuiți, acești nenorociți nu erau eliberați niciodată, dacă nu se putea găsi, cu ajutorul cavalierilor de Malta, vreun sclav sarazin, care, în schimbul unei sume de bani plă-

tită familiei, să înlocuiască pe condamnatul francez, ajuns la termenul pedepsei sale. Protestanții erau trimiși la galere. Se citează cazul unui oarecare Jean-Pierre Espinas care vîslise douăzeci și trei de ani pe galerele Franței, pentru vina de a fi adăpostit un pastor protestant refugiat.

Existau așa-numitele „lettres de cachet“, un fel de ordine nemotivate de arestare, contrasemnate de un ministru, prevăzute cu sigiliul regal și emise, pe un timp nelimitat, împotriva unor nefericiți care nu făcuseră nimic pentru ca justiția să poată fi pusă în mișcare. Barbaria acestor practici judiciare și administrative crește în tot timpul secolului al XVIII-lea. După atentatul neizbutit al lui Damiens împotriva lui Ludovic al XV-lea, se instituie pedeapsa cu moartea pentru orice critici adresate religiei sau puterii regale, ca și pentru autorii sau răspînditorii scrierilor cu un cuprins primejdios bisericii sau coroanei. Procedura arderii scrierilor incriminate era un lucru cu totul obișnuit în epocă.

La 1 septembrie 1715, Ludovic al XIV-lea moare, lăsînd țara cu o datorie publică de două miliarde și cu numeroase înfringeri în politica ei externă. Philippe de Orléans, nepotul regelui, devine regentul Franței pentru timpul minorității lui Ludovic al XV-lea. Se aude mai întîi un strigăt de ușurare. Dar situația era gravă. Se impunea o reformă financiară: impozitul proporțional. Ideea de a impune clerul și nobilii părea însă o enormitate și noua așezare a impozitelor nu se poate aplica. Se face o revizie a finanțelor publice și se descoperă că regele împrumutase sume colosale, că încasatorii impozitelor rețineau banii și jucau cu ei la bursă, că soldele armatei nu mai puteau fi plătite. Un financiar scoțian, John Law, vine în Franța cu proiecte de redresare a finanțelor publice. El creează o bancă, cerînd de la acționari numai un sfert din depunerile lor, în aur, restul fiind primit în hîrtie-monedă. Banca lui Law emite acțiuni pe care le garantează prin întreprinderi în Canada, în vederea cărora creează așa-numita „Companie a Occidentului“. Law propune în același timp mai multe reforme: concedierea unui număr de cel puțin 40000 funcționari, preluarea datoriei de stat de către banca Law, vînzarea bunurilor bisericii achiziționate în ultimii o sută douăzeci de ani. Acțiunile băncii Law cresc la început în proporții nemaiauzite. Este vremea marilor speculații la bursă, a oamenilor îmbogățiți peste noapte, a renumiților „traitans“ din rîndul cărora Le Sage desprinde figura eroului comediei sale *Turcaret*. Dar cînd se ivește criza de încredere, acțiunile băncii se prăbușesc. Law fuge din Franța și moare sărac la Veneția. În 1720, Franța trăiește grava încercare a falimentului de stat.

Dacă ne gîndim că ne aflăm în vremea rococoului, a marchizelor și marchizilor, a serbărilor pastorale la curte, a perucilor pudrate, a hainelor de mătase, a favoritelor regale, a epocii celei mai grațioase dar și mai imorale din istoria lumii moderne, nu putem să nu rămînem uimiți de adîncul contrast interior al acestei epoci. Menuetele vremii și *Călătoria spre Cythera* a lui Watteau se detașează pe fondul unui adînc și general strigăt de jale. Idila marchizilor pudrați ascundea mizeria țărănimii, plînsul galerienilor, persecuția protestanților, ruguri care mistuiau oameni și opere, nenorociți care îmbătrîneau la Bastilia, pentru a nu mai vorbi de teribila imoralitate a cercurilor conducătoare. Dar s-au găsit mai mulți oameni care au priceput toate acestea. Unul din ei a fost Voltaire.

## II

Voltaire s-a născut la Paris, în ziua de 21 decembrie 1694. Venea pe lume într-o veche familie burgheză, ai cărei membri pot fi urmăriți pînă la începutul secolului al XVI-lea, ca meșteșugari, negustori, proprietari de pămînt. Tatăl său era un notar public, cu întinse relații. Se ocupase de afacerile lui Boileau și îi redactase testamentul. Îl cunoscuse pe Pierre Corneille. Ducele de Saint-Simon, autorul celebrelor *Memorii*, își aducea aminte de el ca de unul din oamenii de afaceri ai tatălui său. Era un om instruit, cinstit și grav. Mama, descendentă a unei familii nobiliare din Poitou, era, spre deosebire de soțul ei, o natură veselă și imaginativă. Salonul ei era un loc de întîlnire al cîtorva din scriitorii vremii. Frecventa pe vestita Ninon de Lenclos, interesantă figură a vechiului regim, a cărei amintire merită să fie păstrată, nu atît pentru tinerețea ei cam frivolă, cît pentru faptul de a fi fost una din inteligențele cele mai cultivate ale vremii sale, o natură de artistă, excelentă muziciană, prietena lui Molière, luptătoare pentru emanciparea femeii, foarte influentă prin salonul ei, în care se adunau multe din spiritele de seamă ale epocii. Voltaire a fost prezentat bătrînei Ninon de Lenclos, care trebuie să-și fi dat seama de precocitatea genială a copilului de zece sau unsprezece ani, pentru că la sfîrșitul vizitei îi face un însemnat dar de cărți. Amintirea ei, pilduitoare prin deschiderea spiritului și libertatea față de prejudecăți, a fost de mai multe ori evocată de scriitori, în operele și în corespondența sa. Mare influență asupra copilului Voltaire au avut și alți prieteni ai casei, spirite libere și ironice, reprezentanți ai „libertinismului“, acel curent al „liberei-cugetări“ în luptă cu vechiul dogmatism religios, care se manifestase încă din secolul al XVII-lea, frații Caumartin și abatele de Châteauneuf. Din cei cinci copii ai soților Arouet, doi au murit în vîrstă tînră. Au trăit un frate, Armand, o fire cu totul opusă lui François, austeră și pioasă, și o soră, Margueritte-Catherine, devenită soția unui căpitan Denis și mama a doi copii: o fată, mai tîrziu conducătoarea gospodăriei lui Voltaire, și un băiat, viitorul abate Mignot, care va îngriji de înmormîntarea unchiului.

În anul 1703, Voltaire intră în colegiul Louis-le-Grand, renumitul institut de învățămînt condus de jesuiți. Este o școală nobiliară, în care elevii aparțin celor mai puternice familii ale Franței. Unii din acești tineri își împart vremea lor între colegiu și saloanele în care obțin mari succese, se bat în duel și părăsesc curînd școala, pentru a obține demnități în stat, în armată sau în biserică. Părinții jesuiți folosesc metode de captație: sînt binevoitori și indulgenți. Austeritatea jansenistă nu este pe gustul lor. În școlile jesuite, învățămîntul se predă în limba latină. Scopul principal al învățămîntului era să facă pe elevi să compună versuri și să țină discursuri în latinește. Limba greacă ocupa un loc mult mai mic în program. Se predă matematica, elemente de fizică și filozofie, dar programul de studii era colorat mai cu seamă în sens literar și lingvistic. Gramatica și retorica erau disciplinele de bază. Un mare rol îl jucau apoi reprezentațiile teatrale, tragedii și comedii, menite să fortifice memoria elevilor și să le înfățișeze frumusețea virtuților și ridiculul viciilor. Se dezbăteau apoi procese fictive cu inculpați alegorici, în timpul cărora elevii trebuiau să pronunțe pledoarii pentru medicină, retorică, filozofie, artă ș.a.m.d. Cît de nesatisfăcător era învățămîntul jesuiților la Louis-le-Grand o va spune scriitorul mai tîrziu, cînd în articolul *Education* din *Dicționarul filozofic*, pune amintirile sale în gura unui personaj fictiv: „Cînd am ieșit în lume

și am încercat să deschid gura, oamenii au început să ridă de mine: recitam odele lui Ligurinus și *Pedagogul creștin*, dar nu știam că Francisc I a fost luat prizonier la Pavia, nici unde se află această localitate. Nu cunoșteam țara unde mă născusem, nici legile ei fundamentale, nici nevoile patriei mele, nu știam nimic din matematici și nimic din filozofia sănătoasă“.

Voltaire era un școlar de o neobișnuită preococitate, foarte studios. Încă din vremea trecerii sale prin colegiul jesuiților își fac apariția câteva din tendințele lui viitoare. Unul din profesorii colegiului, părintele Lejay, îi prezice într-o zi, cu oroare, că va deveni „un corifeu al deismului“, adică al acelei religiozități filozofice în luptă cu biserica oficială. Colegii săi la Louis-le-Grand sînt, după cum am spus, mlădițe aristocratice. Dintre aceștia unii vor deveni mari nume ale Franței absolutiste: Mareșalul Richelieu, ducele de Lauzun, frații d'Argenson, viitori miniștri, contele d'Argental, contele Pont-de-Veyle, căruia îi va dedica o poemă, și alții. Voltaire crește în mijlocul acestui tineret foarte orgolios, adeseori insolent; dar și în vremea școlii și mai târziu, fiul notarului Arouet se menține într-o atitudine plină de demnitate. Cînd îi sosește știrea că d-l de Richelieu s-a exprimat fără politețe în ce-l privește, Voltaire scrie prietenului lor comun Thieriot, sub data de 11 septembrie 1722: „Sînt foarte mirat de mînia d-lui de Richelieu. Îl stimez prea mult pentru a crede că a putut vorbi cu un aer de nemulțumire, ca și cum m-aș fi abătut de la ceea ce îi datoram. Nu-i datorez decît prietenie și nu aservire (*asservissement*); și dacă mi-ar cere-o, nu i-aș mai datora nimic. I-am scris și nu te mai sfătuiesc să-l revezi, dacă te aștepți să primești de la el, în numele meu, învinuiri care ar avea aerul unei reprimate și care i-ar sta tot atît de rău, lui, dacă mi-ar face-o, și mie, dacă aș primi-o“.

După ce părăsește colegiul, Voltaire se gîndește să se consacre carierei literare. Bătrînul Arouet nu este de acord cu acest proiect, nu ține în mare stimă pe literați și se teme că fiul său, intrînd în tagma lor, s-ar destina unui viitor întunecat. Doamna Arouet nu mai trăia acum. Voltaire crede că va putea studia dreptul și audiaza cîțva timp prelegerile facultății. Dar zădărnicia învățămîntului juridic al vremii, redus aproape numai la memorizarea *Pandectelor*, îi repugnă. Se hotărăște atunci să trăiască pentru scopurile sale.

### III

În ultimii ani de domnie ai lui Ludovic al XIV-lea, tendințele comprimate de bigotism și ipocrizia curții încearcă să se manifeste. Libertinismul produce acum marea lui operă filozofică pusă în serviciul rațiunii și toleranței, *Dicționarul istoric și critic* (1695—1697) al lui Pierre Bayle. Libertinismul adoptă însă curînd și înțelesul lui mai nou, acela care desemnează o viață ușuratică. Ambele înțelesuri sînt reprezentate de cercul de prieteni care se întîlesc în castelul Le Temple, în jurul marelui prior de Vendôme, un cleric cu o alcătuire morală și un fel de viață posibile numai în vechiul regim și al cărui cinism i-a prilejuit lui Saint-Simon un celebru portret. Voltaire este introdus în vesela, dar dubioasa societate din jurul lui Vendôme de către abatele Châteauneuf, prietenul familiei sale. Tînărul Arouet are prilejul să-și manifeste de pe acum spiritul lui foarte inventiv, gata în orice moment să găsească epigrama sarcastică și mușcătoare. Devine unul din oaspeții cei mai prețuiți ai salonului din castelul Le Temple. Domnul notar Arouet este foarte nemulțumit cu modul de viață al fiului său și, dorind să-l sustragă influențelor sub

care alunecase, se gîndește să-l îndepărteze din Paris. Fuseseră convocate, la Haga, statele generale, adică adunarea reprezentanților nobilimii, clerului și ai celei de-a treia stări din cele șapte provincii care alcătuiau regatul Olandei. Marchizul de Châteauneuf este rugat să ia pe lîngă sine, ca atașat, pe tînărul Arouet. Haga devenise unul din locurile de refugiu pentru hughenotii francezi, după revocarea edictului din Nantes. Printre familiile franceze instalate la Haga se găsea și aceea a unei doamne Dunoyer, cu cele două fiice ale ei. Voltaire se îndrăgostește de cea mai mică dintre ele, de Olympie. Doamna Dunoyer nu vede însă cu ochi buni înclinația fiicei ei pentru un tînăr fără nici o situație și cere marchizului de Châteauneuf îndepărtarea celuiia care ar fi putut compromite reputația Olympiei. Dăspărțirea se produce cu mare durere pentru cei îndrăgostiți. Urmează o pasionată corespondență și cîteva întîlniri tainice, în care fata trebuie să se deghizeze. Devenită, mai tîrziu, contesă Winterfeld și revenită în Franța, numele Olympiei apare în corespondența lui Voltaire pînă în 1736.

Înapoiat în Paris, tînărul atît de zburdalnic cedează insistențelor tatălui. Trebuia găsită o ocupație serioasă pentru el. În cancelaria avocatului Alain, Voltaire învață acum procedurile sinuoase ale justiției vremii, felul complicat în care putea dobîndi dreptatea și, mai ales, chipul în care ea putea fi tăgăduită. Învățătura aceasta nu va rămîne fără rod pentru el. Stabilește, în aceeași vreme, legături cu teatrul. În mintea sa încolțise ideea de a scrie tragedia *Oedip*. Cercurile teatrale se deschid însă cu greutate unui debutant. Printre figurile întîlnite în frecventarea Comediei Franceze, îi apare o ființă deosebită prin grație, frumusețe și geniu, actrița Adrienne Lecouvreur, căreia îi dedică mai multe poeme. Scrie, tot atuncea, diferite pamflete și povestiri în versuri, apoi ode în stil clasic, dintre care una, prilejuită de un concurs al Academiei și mînită să glorifice pietatea regală, nu izbutește să cîștige premiul, căzut în lotul unui abate Dujarry. Este vorba de oda *Sur le vœu de Louis XIII* (1714). Invitat de vechiul coleg Caumartin la castelul tatălui său, nu departe de Fontainebleau, Voltaire găsește aici un mediu asemănător celuiia de la Le Temple. Tînărul autor înmulțește acum operele sale cu epistole în versuri, dintre care două sînt adresate abatelui Servien, familiar al salonului lui Vendôme, personaj libertin în toate înțelesurile cuvîntului și care petrecuse cîtva timp la Bastilia, apoi la Vincennes, pentru faptul de a fi protestat, cu prilejul unui prolog debitat la o reprezentație de operă, împotriva adulației nemăsurate cu care era înconjurată persoana regelui. Poetul adresează prizonierului de la Vincennes sfaturi stoice: prin răbdare și statornicie turnul unei închisori poate fi schimbat într-un palat al Minervei, căci „un filozof e liber chiar în lanțuri“. În același an moare Ludovic al XIV-lea. Regentul Philippe de Orléans, fiul fratelui regelui și al prințesei bavareze Elisabeth-Charlotte, este un om de o rară imoralitate și de un neobișnuit cinism. Bătrînul rege îl numise odată „un fanfaron al vițiu-lui“. Încă din primul an al regimului său, Philippe de Orléans încearcă redresarea finanțelor publice și recurge la ajutorul lui John Law. Voltaire atacă, în poezii ocazionale, desfrîul speculanților de bursă, prilejuit de sistemul lui Law. Dar spiritul foarte mușcător al poetului își atrage dușmăniile primejdioase, cînd epigramele și pamfletele lui ating persoana regentului, despre a cărui imoralitate încetase să se mai vorbească în șoapte. I se pune deci în vedere să părăsească Parisul și poetul găsește azil în castelul lui Maximilian de Sully, pe Loire, unde se adunase o altă societate de libertini. O epistolă în versuri adresată regentului, care, fără să conțină o retractare, cuprinde reflecția că un prinț nu poate întruni



toate sufragiile supușilor săi, îi obține autorizația de a se înapoia la Paris. Dar aici sarcasmul lui dă din nou roade. Pamfletele lui anonime trec din mână în mână. Unul din ele, în latinește, începînd cu cuvintele *regnate puero*, acuză pe regent de asasinat prin otrăvire, de incest, de golirea tezaurului, de violare a încrederii publice. Un spion al poliției, căpitanul Beauregard, obține de la Voltaire mărturisirea că el este autorul acestui pamflet și chiar al altora, care de fapt nu-i aparțineau. Regentul ordonă închiderea scriitorului la Bastilia, unde rămîne de la 17 mai 1717 pînă la 11 aprilie 1718. După eliberare este trimis să locuiască la Chaulieu, unde familia Arouet avea o proprietate. Abia în toamna aceleiași an i se îngăduie să revie la Paris. În vremea aceasta, noi idei literare încolțesc în mintea lui Voltaire.

#### IV

Există numeroase portrete ale lui Voltaire. Unul din tinerețe, datorit pictorului Largillière, ni-l înfățișează cu lungă perucă buclată care se mai purta în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Poartă vesta de brocart, jabot-ul de dantelă, haina cu nasturii îmbrăcați ai eleganților vremii. Fruntea este monumentală, și sub sprîncenele ridicate ale omului care încearcă o surpriză, se deschid ochii animați de surîsul continuat pe gura cu buzele subțiri. Fața este slabă, dar încă nu căzută, cu trăsăturile adîncite, ca în portretele de mai tîrziu. Este un tînăr cu o înfățișare plăcută, plină de distincție. Așa trebuie să fi apărut în saloanele libertine ale vremii, în care spiritul lui fermeca pe unii, umplea de ură și îndîrjire pe alții.

Nenumărate sînt frecventările lui în societatea aristocrată a vremii. În castelul ducelui de Sully cunoaște pe tînăra Suzanne de Lavry, care nutrea veleități teatrale. Voltaire terminase tragedia *Oedip* și scena Comediei Franceze i se deschisese. Suzanne ar fi vrut să interpreteze rolul Jocastei, dar cum acest rol nu-i convenea de loc, reprezentăția se dă cu o altă artistă spre sfîrșitul anului 1718. Piesa este jucată în fața regentului și a unui public de curteni, doritori să observe reacțiile produse de aluziile piesei. Tragedia relua vechea temă a lui Sofocle, pe care Corneille o mai tratase în veacul trecut. Destinului cunoscut al regelui Thebei, care, prigonit de zei, își ucide tatăl și devine soțul mamei sale, Jocasta, noul poet îi adăugă episodul de dragoste dintre Jocasta și Filoctet, prințul Eubeii. Era o concesie făcută gustului contemporan, care nu putea concepe o tragedie fără un episod de dragoste. Filoctet devine purtătorul de cuvînt al convingerilor filozofice ale poetului. Parterul ascultă cu uimire declarația lui Filoctet: *Un roi pour ses sujets est un Dieu qu'on révère. Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire* („un rege este pentru supușii săi un zeu venerat. Pentru Hercule și pentru mine este un om obișnuit) sau *Toujours libre sans lui, sans sujets et sans maître, J'ai fait des souverains et n'ai point voulu l'être* (Rămînînd mereu liber, fără supuși și fără stăpîn, am creat suverani, dar n-am vrut să fiu unul dintre ei). Marele preot pronunță cuvinte seditioase: *Tremblez, malheureux roi, votre règne est passe; Une invisible main suspend sur votre tête, Le glaive menaçant que la vengeance apprête; Bientôt de vos forfaits vous-même épouvanté, Fuyant loin de ce trône où vous êtes monté... Partout d'un dieu vengeur vous sentirez les coups: Vous cherchez la mort: la mort fuira de vous... Au crime, au châtiment malgré vous destine, Vous seriez trop heureux de n'être jamais né* (Tremură, nenorocit rege, domnia ta

s-a sfârșit; O mină nevăzută atîrnă deasupra capului tău, Sabia amenințătoare pe care o ascute răzbuarea; Înpăimîntat în curînd de crimele tale, Fugind departe de tronul pe care te-ai înălțat... Vei simți pretutindeni loviturile unui zeu răzbunător; Vei căuta moartea: dar moartea va fugi de tine... Sortit, fără voia ta, crimei și pedepsei, Te-ai simți prea fericit dacă nu te-ai fi născut niciodată). Jocasta articulează un adevărat rechizitoriu împotriva preoțimei: *Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense, Notre crédulité fait toute leur science* (Preoții noștri nu sînt ce gîndesc oamenii neștiutori despre ei, Credulitatea noastră este toată știința lor). Niciodată nu se auziseră cuvinte atît de îndrăznețe pe scena Comediei Franceze. Tragedia a avut totuși un mare succes. Autorul apăruse în figurația piesei, ca unul din pajii care purtau trenă Marelui-Preot. Regentul a dovedit răbdare față de atîtea aluzii care-l atingeau direct. După sfîrșitul reprezentației l-a chemat pe autor și i-a făcut daruri. Sora regentului a acceptat dedicația piesei, care va apărea în anul viitor iscălită cu pseudonimul Voltaire, întrebuițat pentru prima oară acum. Cînd, după cîteva zile, regentul îl invită la masă, Voltaire găsește prilejul să-i trimită una din săgețile ironiei lui: „Sînt foarte recunoscător altei voastre regale că se îngrijește de hrana mea, dar o rog să nu se mai ocupe de locul unde trebuie să locuiesc“.

În publicul care asista la premiера lui *Oedip* se găsea și doamna de Villars, care entuziasmată, ca și soțul ei, de piesă, dorește să cunoască pe autor și să-l introducă în cerul ei de prieteni intimi. Voltaire încearcă o pasiune puternică pentru doamna de Villars, dar luptă împotriva acestei pasiuni, simțită ca păgubitoare pentru cariera lui de creator. Continuă totuși o viață foarte răspîndită. Este cînd în salonul ducelui de Richelieu, cînd la marchizul de Mimeure, cînd la doamna de Bernières. Într-un rînd cunoaște pe lordul Bolingbroke, membru al partidului conservator englez (tory), fost ministru de război și de externe al Angliei, refugiat în Franța în momentul în care, după urcarea pe tron a regelui George I, complotase în favoarea lui James III, ultimul membru al vechii dinastii. Lord Bolingbroke trăia acum la moșia La Source din Anjou, de unde corespundea cu Swift. Era un om foarte învățat și un spirit deschis pentru ideile noi, unul din reprezentanții liberei cugătări și ai deismului englez.

La moșia lordului Bolingbroke citește Voltaire pentru întia oară în public noua lui operă, o epopee, *La ligue*, devenită mai tîrziu *Henriada*. Poema glorifică figura lui Henric al IV-lea, acela care pusese capăt lungilor războaie religioase și civile ale secolului al XVI-lea și instituisese un regim de toleranță religioasă, pe care nepotul și urmașul lui, Ludovic al XIV-lea, îl întrerupsese prin revocarea edictului din Nantes. Poemul se dispensează, pînă la un punct, de intervențiile supranaturale, comune tuturor epopeelor, pe care le înlocuiește cu alegorii: Discordia, Trădarea, Furia, Fanatismul, Războiul, Înțelepciunea etc., cărora le dă un loc în acțiune. Procedul personificării unor idei abstracte dispensează pe scriitor de observația vieții și a naturii și înlocuiește, prin reci abstracțiuni, imaginile concrete și bogate în semnificații cu care poeții ne sînt îndatorați. Acțiunea *Henriadei* începe în momentul în care Henric al III-lea, înțeles cu Henri de Bourbon, regele Navarei, îl trimite pe acesta în Anglia, pentru a cere ajutor reginei Elisabeta împotriva armatelor catolice grupate în așa-zisa *Ligă*, care devasta teritoriul național: prilej pentru poet de a evoca un regim politic considerat superior prin acele libertăți ale poporului care lipseau încă Franței. Henri descrie, în fața Elisabetei, nenorocirile Franței și grozăviile Noptii Sfîntului Bartolomeu, cînd hughenotii își găsesc moartea

intr-un masacru rămas de pomină. Henri de Bourbon se întoarce în Franța cu ajutor englez și respinge armatele Ligii. Dar Discordia zboară la Roma, la curtea papei Sixt al V-lea și revine de-acolo, cu Politica, pentru a urzi dezordini la Paris. Discordia înarmează brațul lui Jacques Clément care, condus de Fanatism, ucide pe Henric al III-lea. Henric al IV-lea este recunoscut rege al Franței de către armatele sale. Asediază atunci Parisul. Ludovic-cel-Sfânt îi apare și, conducându-l în lumea de dincolo, îi arată, în Palatul Destinului, gloriile trecute și viitoare ale Franței. Discordia făurește planul de a-l atrage pe Henric în palatul Amurului, pentru a-i slăbi voința. Henric zăbovește cîtva timp lingă vestita doamnă d'Estrée, „frumoasa Gabriela“. Dar sfatul lui Mornay și propria conștiință îl readuc la armatele lui. Continuă asediul Parisului, în care bîntuie foamea. Dar regele generos hrănește pe parizienii asediați, pînă cînd, cetatea deschizîndu-i porțile, războiul fratricid ia sfîrșit. Puțină lume mai citește astăzi *Henriada*, cu recile ei alegorii, cu batalioanele ei de alexandrini monotoni, dar nimeni dintre cîți urmăresc progresul ideilor de toleranță religioasă în Franța absolutistă, dominată de jesuiți, nu poate să nu se oprească în fața acestei opere. Prin ea figura lui Henric al IV-lea, pusă cîtva timp în umbră de Ludovic al XIV-lea, a fost din nou recunoscută în însemnătatea ei istorică și așezată la locul care-i revenea.

Scriitorul devenit celebru, oaspetele disputat al atîtor saloane, unde spiritul lui era foarte gustat, primește, într-o zi, invitația doamnei de Rupelmonde, o tînără văduvă mult sărbătorită în societatea pariziană, pentru a o însoți într-o călătorie în Olanda. Această țară era de multă vreme un centru al liberei cugetări europene. Numeroase scrieri, care nu puteau apărea în Franța, se tipăreau în Olanda. Aici găsisse Descartes un loc liniștit al meditației sale. Hughenotii aflaseră aici un adăpost. Călătoria în patria liberei-cugetări și a toleranței religioase prezenta o deosebită atracție pentru Voltaire. Poate că la Haga s-ar fi putut găsi un editor pentru *Henriada*? Doamna de Rupelmonde uea grația fizică a persoanei sale cu un spirit cultivat și idei înaintate. Era o femeie-filozof, cum societatea vremii cunoștea mai mult. Din discuțiile cu tovarăsa lui de călătorie se încheagă sub pana lui Voltaire poemul *Le pour et le contre* (1722), cunoscut și sub titlul *Epistolă către Urania*. Adresîndu-se prietenei sale, el evocă mai întîi numele poetului antic, al lui Lucretius, al cărui exemplu în înlăturarea superstițiilor declară că dorește să-l urmeze. Frumoasa Urania voia ca poetul să-i zugrăvească primejdiosul tablou al „minciunilor sacre“, de care e plin pămîntul și s-o elibereze de terorele lumii de dincolo. Poetul declară iubirea lui pentru Dumnezeu, înțeles ca un părinte bun al lumii. Oamenii l-au transformat însă pe Dumnezeu într-un tiran. În locul religiilor tradiționale, poetul propune religia naturală, aceea care, gravată în inima omului, ne învață că omul nu este îndatorat Creatorului decît cu inima sa curată și dreaptă. *Epistola către Urania* este primul document al deismului voltairian, adică al acelei forme a religiozității opuse formelor ei istorice și instituite, împotriva cărora polemica lui Voltaire se va exercita mereu de aci înainte.

În drumul spre Olanda și la înapoiere, Voltaire întîlnește, la Bruxelles, pe poetul liric, celebru în vremea lui, Jean-Baptiste Rousseau, care trăia surghiunit din Franța, din pricina participării lui într-un scandal literar al epocii. Acuzase pe un adversar, Joseph Saurin, indicîndu-l drept autorul unui pamflet literar scris de el însuși și care nemulțumise pe mulți. Saurin era un fost calvinist și denunțatorul lui spera că poliția va descoperi în trecutul victimei destule motive pentru detențiunea ei îndelungată. Cînd Saurin izbutește să se elibereze din închisoare, pornește

la rîndu-i urmăririi împotriva lui Rousseau, care trebuie să se hotărască la fugă. Cu toată urîtenia caracterului său, puțin scrupulos în alegerea mijloacelor, Jean Baptiste Rousseau continua să se bucure de o întinsă notorietate literară. Voltaire era cu el în corespondență. Întîlnindu-l la Bruxelles, îi citește fragmente din *Henriada*, nesocotind faptul că Rousseau evoluase între timp către o inspirație religioasă, manifestată cu ostentație în ode pline de pietate catolică. Deocamdată Rousseau nu reacționează, dar cînd Voltaire, în călătoria de înapoiere, îl întîlnește din nou pe Rousseau, acesta îi citește ultima lui poemă, *Odă către posteritate*, lungă compoziție retorică în care autorul își făcea propriul lui elogiu, atît de puțin justificat de caracterul și faptele sale. Reflecția lui Voltaire, la sfîrșitul lecturii, cade fără nici o cruțare: „Mi-e teamă că oda aceasta nu va ajunge niciodată la adresă“. Un om atît de veninos ca nefericitul Jean-Baptiste n-a putut primi cu seninătate săgeata. Împrejurarea aceasta, atît de neînsemnată, stă la originea lungii polemici în versuri, întinsă de-a lungul a două decenii, de care epoca s-a înveselit. Ironia lui Voltaire era superioară pentru că pozițiile ei morale erau mai bune. Publicul vesel s-a rînduit de partea lui Voltaire și reputația lui Jean-Baptiste s-a îngropat în hohotele de rîs ale acestui episod.

La sfîrșitul anului 1723, regentul moare subit. Ducele Henri de Bourbon devine primul ministru al tînărului rege. Ludovic al XV-lea, pe care aristocrația îl va numi „le bien-aimé“ (mult iubitul) a fost în realitate una din cele mai triste figuri ale istoriei: un ins lipsit de orice umanitate, foarte disprețuitor, fără nici o conștiință a îndatoririlor sale față de stat și popor, stricat pînă în măduva oaselor încă de la vîrsta cea mai crudă. Mentorul lui era abatele Fleury, un personaj abil dar plin de perversitate. Se pune îndată problema căsătoriei tînărului monarh. O intrigantă din cercurile curții, marchiza de Prie, prietena primului ministru Henri de Bourbon, se pricepe să impună ca logodnică pe Maria Leszcynska, fiica fostului rege al Poloniei, Stanislas, alungat de pe tron de către August-cel-tare al Saxoniei și care, lipsit de bunurile lui, trăia sărac în Alsacia, în tovărășia citorva ofițeri ai fostei sale curți. Cununia oficială are loc la Strasburg, regele fiind reprezentat printr-un delegat, ducele de Orléans. Festivitățile legate de acest eveniment au loc, după aproape o lună, la Versailles și cei doi soți ajung abia atunci să se cunoască. Chiar de-a doua zi începe între Henri de Bourbon și abatele Fleury, devenit curînd cardinal, lupta de capturare a regelui. Au fost de mai multe ori povestite etapele acestei guerile, din care n-au lipsit episoadele sîngeroase și scandalurile de moravuri, la sfîrșitul cărora cardinalul Fleury rămîne singurul stăpînitor al terenului. După izgonirea primului ministru și otrăvirea marchizei, Voltaire se vede lipsit de acel sprijin social, fără de care viața unui scriitor era aproape imposibilă în vechiul regim.

În 1725, Voltaire întîlnește la Operă, apoi în cabina Adrianei Lecouvreur, la Comedia Franceză, pe un tînăr aristocrat, cavalerul de Rohan-Chabot, membru al uneia din familiile cele mai puternice ale Franței, dar altfel un personaj nul și de o totală poltronerie. Cu insolența caracteristică, cavalerul Rohan i se adresează scriitorului: „— Mi se pare că sînteți domnul Arouet sau Voltaire. În definitiv, care este numele d-vs ? — Numele meu — îi răspunde Voltaire, — începe cu mine și al d-tale se sfîrșește cu d-ta“. Rohan ridică bastonul. Voltaire pune mîna pe garda sabiei cu care, după obiceiul vremii, mergea încins. Un țipăt al Adrianei desparte pe cei doi adversari. Dar, după cîteva zile, în timp ce dejuna la Maximilien de Sully, este chemat afară de cineva care dorește să-i vorbească. În curte se vede înconjurat de șase indivizi care-l lovesc. Rohan stătea la o mică distanță. Revenit în sala de

mîncare, Voltaire îi cere lui Sully să intervie pentru a repara ofensa primită. Dar nobila lui gazdă declară că nu se poate amesteca într-o afacere pe care n-o cunoaște de loc. Săptămîni întregi îl caută scriitorul pe ofensatorul său, pentru a obține satisfacția la care avea dreptul. Revolta lui își înmulțește martorii și amenințările exprimate alarmează poliția. La 17 aprilie 1726 este din nou arestat și condus la Bastilia. Din închisoare scrie ministrului poliției, cerîndu-i să i se permită a pleca în Anglia. La 2 mai este eliberat și condus la Calais. O corabie îl transportă la Greenwich.

## V

Călătorul găsește o țară frumoasă, plină de verdeață. O mare animație domină peste tot. Sute de vase de comerț sînt ancorate la țărmurile Tamisei. Din cînd în cînd întîmpină mulțimi care urmăresc curse de cai și alte întreceri sportive. Oamenii sînt bine îmbrăcați, unii din ei au venit călări, fetele și tinerele femei sînt foarte frumoase, toate figurile exprimă mulțumire și seninătate. Sînt oameni din popor, cum i se lămurește, în aceeași seară, în casa lordului Bolingbroke, unde găsește îndată adăpost. Primele impresii ale sosirii în Anglia sînt consemnate într-o scrisoare adresată unui anonim *Lettre à M. x x x*. (1727), care conține și interesante însemnări asupra spleenului englez, ca și asupra limitelor reale ale libertăților engleze, unde un marinar mai putea fi pus în lanțuri pentru a fi silit să se îmbarce pe navele regelui Norvegiei. Bolingbroke se înapoiase de curînd în Anglia, după ce renunțase să mai susțină pretențiile la tron ale lui James al III-lea și se împăcase cu noua dinastie de Hanovra, în persoana lui George I. Acțiunea politică a bărbatului de stat conservator își pierduse acum din însemnătatea ei. Anglia era condusă de cabinetul liberal al lui Robert Walpole. Acesta sprijină subscripția în vederea publicării *Henriadei*. În casa ospitalieră a lui Bolingbroke stabilește Voltaire o mulțime de legături cu personalitățile influente ale vremii. Cercul relațiilor lui se întinde mereu, cuprinzînd curtea, saloanele și literatura. Cunoaște pe poezii Edward Young și James Thomson, dar vizita la Pope nu dă nici un rezultat, din pricina greutății fiecăruia din cei doi scriitori de a se exprima în limba celuilalt. Mai tîrziu Voltaire și-a însușit destul de temeinic limba engleză, ajungînd nu numai să converseze cu ușurință, dar să și scrie în această limbă.

Cu toate bunele impresii ale primului timp petrecut în Anglia, starea de spirit a scriitorului este destul de melancolică. Prietenului Thjeriot îi scrie la 12 august 1726, din Londra, după o scurtă înapoiere în Franța, pe ascuns, pentru a căuta pe Rohan și a obține satisfacția legitimă: „E probabil că nu te voi mai vedea nicio dată. Nu sînt încă sigur dacă mă voi instala la Londra. Știu că aici e o țară în care artele sînt onorate și răsplătite, în care există diferențe între condiții, dar nici o altă deosebire între oameni decît aceea a meritului. Este o țară în care se gîndește cu libertate și noblete, fără ca cineva să fie reținut de vreo teamă servilă. Dacă aș asculta de înclinația mea, m-aș stabili aici, urmărind singurul scop de a învăța să gîndesc. Dar nu știu dacă mica mea avere, foarte deranjată de atîtea călătorii, proasta mea sănătate, mai alterată acum ca oricînd, și gustul meu pentru cea mai ascunsă retragere îmi vor permite să mă aزم în tumultul Whitehall-ului și al Londrei... Nu-mi rămîn decît două lucruri de făcut în viață: s-o risc cu onoare îndată ce voi putea-o face; s-o sfîrșesc în obscuritatea unei retrageri potrivite cu felul meu de a gîndi, cu nenorocirile mele și cu cunoștința pe care am dobîndit-o despre oameni“.

Dămnei Bernières, de care îl lega o prietenie amoroasă, îi scrie la 16 octombrie: „Amințiți-vă uneori de mine și puneți statornicia printre virtuțile care vă împodobesc. Poate că soarta mă va apropia din nou, într-o zi, de d-voastră. Lăsați-mă să sper că absența nu m-a șters cu totul din inima voastră și că aş putea regăsi acolo pentru nenorocirile mele, o milă care ar putea semăna cu prietenia“. Din Franța îi sosise știrea morții surorii sale, Margueritte-Catherine: „Ar fi trebuit să trăiască ea și să mor eu; destinul s-a înșelat. Sint adînc mîhnit de pierderea ei“. Tot atunci îi sosise vestea că Dăamna Bernières se arătase, într-o lojă a Operei, împreună cu cavalerul Rohan, insultătorul prietenului. Voltaire îi acordă iertarea lui generoasă.

Schimbîndu-și mereu reședința, locuind cînd la Londra, în palatul lui Bolingbroke, cînd la proprietatea rurală a acestuia, la Dawley, cînd la Wandsworth, moșia lui Falkener, un negustor cu care se împrietenise, Voltaire nu încetează să se ocupe de lucrările lui literare. Continuă să lucreze la *Henriada*, completînd-o cu al zecelea cîntec și modificînd-o pe alocuri. Opera aceasta, care nu putea apărea în Franța, sub urmașul lui Henric al IV-lea, eroul poemului său, vede lumina tiparului în Anglia, grație amintitei subscripții publice, care pune și temelia prosperității lui materiale de mai tîrziu. O subscripție în vederea publicării aceleiași opere are loc, în același timp, și în Franța, prin Thieriot, un boem al vremii, mare admirator al lui Voltaire, gata oricînd să răspîndească vorbele de duh ale genialului său prieten dar altfel un om din cale afară de ușuratic. Într-o zi, Thieriot îi comunică scriitorului dispariția celor o sută de galbeni (louis d'or), produsul subscripției. Suma i-ar fi fost sustrasă lui Thieriot dintr-un sertar, pe cînd lipsea de-acasă, plecat pentru a asista la slujba de Rusali... Voltaire îi răspunde prietenului ușuratic sau incorect cu bunătatea lui caracteristică: „Îmi pare rău că împlinirea aceasta ți-a stricat plăcerea liturghiei; dar împrejurarea nu mă împiedică să te iubesc mai departe și să-ți mulțumesc pentru ostenele tale“.

În afară de lucrul în vederea desăvîrșirii *Henriadei*, Voltaire începe să scrie o nouă tragedie, consacrată lui Brutus, eroul roman care l-a alungat pe Tarquinius Superbus și a pus capăt domniei regilor la Roma. Tot atunci pune Voltaire bazele unei lucrări istorice, cea dinții care va susține reputația lui de cercetător al trecutului, *Istoria lui Carol al XII-lea*. Amintiri în legătură cu personalitatea uimitorului rege al Suediei culesese Voltaire în Franța, din gura baronului Görtz, un fost ministru suedez, cu care se împrietenise. Un bogat material îi ofereau acum numeroasele lui legături din Anglia. Unele informații le putuse primi de la Bolingbroke însuși. În cerul acestuia, avusese adeseori prilejul să stea de vorbă cu Jeffrey, ambasadorul englez pe lângă Carol, în timpul șederii acestuia în Turcia. Ducesa de Malborough, soția vestitului general și diplomat, îi povestise din amintirile soțului ei, din vremea în care acesta îl vizitase pe Carol al XII-lea la Alt-Ranstadt, cu misiunea de a se informa asupra intențiilor suveranului suedez în conflictul ce se desfășura atunci între Franța lui Ludovic al XIV-lea și imperiali. Stocul cel mai mare de informații îl obține însă de la un alt baron suedez, Fabrice, prieten de-al lui Görtz, care după ce îl însoțise pe Carol în Rusia și Turcia, trăia acum în Anglia, unde fusese șambelanul lui George I, pînă la moartea acestuia în 1727. Legăturile pe care Voltaire le stabilește în Anglia sînt deci ample puse la contribuție pentru informarea operei sale istorice. Celelalte multe impresii și cunoștințe pe care le adună în aceeași vreme vor alcătui materialul renumitelor *Scrisori filozofice* sau *Scrisori asupra Angliei*, principalul rezultat al celor trei ani pe care Voltaire îi petrece în țara libertăților burgheze. Este necesar să ne oprim o clipă asupra acestor roade literare.

*Scrisorile filozofice* au apărut mai întâi în englezește, în 1733, sub titlul *Letters concerning the english nation (Scrisori privitoare la națiunea engleză)*. Ediția franceză a aceleiași scrieri s-a publicat abia în anul următor, dar a fost îndată condamnată la ardere de către Parlament, cu motivarea că ar fi „contrară religiei, bunelor moravuri și supunerii față de stăpânire”. Sentința arăta cu limpezime că *Scrisorile filozofice* aplicaseră o bună lovitură regimului injust, intolerant și obscurantist al Franței absolutiste. Cartea este clădită pe continua reliefare a unui contrast. Ea opune stărilor franceze pe cele ale Angliei, unde revoluția burgheză se produsese cu aproape un secol mai înainte. Expunerea începe cu considerații asupra vieții religioase în Anglia, problemă impusă de intoleranța franceză față de hughe-  
noți, menținută în afara legilor și supuși încă persecuțiilor. Ni se vorbește despre quakeri, despre biserica anglicană, despre presbiterieni, socinieni, arieni sau anti-trinitari. Mulțimea sectelor religioase, autorizate deopotrivă și trăind alături în armonie, este una din condițiile toleranței religioase. „Dacă în Anglia, — scrie Voltaire, — n-ar exista decât o singură religie, despotismul ei ar fi de temut; dacă ar exista două, și-ar tăia una alteia gîtul; există însă treizeci și de aceea ele trăiesc în pace și fericire”. Voltaire aprobă regimul parlamentar al Angliei. „Națiunea engleză, — scrie el, — este singura care a regulat puterea regilor, rezistîndu-i, și, prin sforțări succesive, a stabilit acel guvernămînt înțelept în care principele, atotputernic pentru a face binele, are mîinile legate pentru a face răul”. Amintind de revoluția engleză de la mijlocul veacului al XVII-lea scriitorul observă: „S-a plătit un preț mare pentru a stabili libertatea în Anglia; idolul puterii despotice a fost înecat în mări de sînge, dar englezii nu cred că au plătit prea scump libertatea lor”. În Franța, li se arunca mereu englezilor învinuirea de a-și fi decapitat regele, pe Carol I, învins în luptele cu Cromwell, dar regele, ne spune Voltaire, „a fost tratat de către învingătorii săi în același fel în care i-ar fi tratat și el, dacă ar fi fost norocos în întreprinderile sale”. Schișind în trăsături rapide istoria socială a Angliei, Voltaire arată limitarea treptată a puterii vechilor feudali, apariția și întărirea puterii comunelor și a întregului popor, „partea cea mai numeroasă, mai utilă și chiar cea mai virtuoasă a omenirii, alcătuită din acei care studiază legile și științele, din negustori, din meșteșugari, în fine din plugari, acei care exercită cea dintîi și cea mai disprețuită dintre profesii”. Dispariția vechilor familii de pairi și puterea crescîndă a Camerei Comunelor au făcut posibilă impunerea tuturor claselor societății, într-o vreme în care, în Franța, țărănimea suporta singură toate sarcinile fiscale ale statului și curții. A rezultat astfel o ameliorare notabilă a situației țărănimii, progresul evident al prosperității ei. „Țăranul (englez), observă Voltaire, nu mai are picioarele schilodite de saboți, mîncă pline albă, e bine îmbrăcat, nu pregetă să-și înmulțească numărul capetelor de vite, nici să-și acopere casa cu țiglă de teama măririi impozitelor în anul viitor. Se văd aici mulți țărani care au un venit de cinci sau șase sute de lire sterline pe an și care nu disprețuiesc să continue a munci pămîntul care i-a îmbogățit și pe care trăiesc liberi”. Anglia a devenit puternică prin comerțul ei. Fiii mai mici ai pair-ilor nu-l disprețuiesc. Este denunțată deci stupida prejudecată aristocratică a vremii, care privea de sus îndeletnicirile comerciale: „nu încape îndoială că un negustor care-și îmbogățește patria este o ființă mai utilă decât nobilul bine pudrat, prezent la sculările regelui și în anticamera miniștrilor”.

Anglia începuse, în vremea aceasta, vaccinările împotriva vîrsatului. Voltaire laudă această tehnică medicală, menită să salveze atîtea vieți și să păstreze

frumusețea oamenilor. În Franța, practica vaccinărilor trecea încă drept diabolică și anticreștină. Spiritul filozofic este deci mai dezvoltat în Anglia. Unul din creatorii lui a fost Bacon, gânditorul care a îndepărtat pentru totdeauna vechile concepțe și principii ale scolasticii, quidditățile, formele substanțiale și oroarea vidului, pe care le-a înlocuit cu metodele științei experimentale. Lui Bacon i s-a alăturat Locke, anatomistul inteligenței omenești, pe care îl preferă lui Descartes, care după ce a descoperit erorile antichității, le-a înlocuit prin propriile lui erori, afirmând că sufletul se naște cu toate ideile metafizicii, cu ideea de Dumnezeu, de spațiu, de infinit etc. Locke ne-a arătat, dimpotrivă, cum ideile oamenilor se constituie o dată cu progresele experienței lor: în locul „romanului sufletului”, acest înțelept i-a scris, cu modestie, istoria. Dar poate cel mai mare spirit al tuturor timpurilor a fost Isaac Newton: „în comparație cu el giganții timpurilor vechi par niște copii jucându-se cu mingea”. Legea gravitației universale, capabilă să explice mecanismul universului, este una din cele mai mari descoperiri ale inteligenței omenești.

Ocupându-se de literatura Angliei, Voltaire este cel dintâi care vorbește francezilor despre Shakespeare. Recunoscându-i geniul „puternic și fecund, sublim și plin de naturaleță”, deplînge totuși faptul că nu respectă regulile clasicismului și că se abate adeseori de la normele bunului gust și ale cuviinței, așa cum acestea se formaseră în secolul absolutismului. Nici acum, nici mai târziu, Voltaire nu se va arăta deci cu totul liber, în judecățile sale asupra lui Shakespeare, de prejudecățile estetice moștenite de la epoca anterioară. Va admira în schimb, fără rezerve, pe autorii englezi atașați formulei clasice franceze, pe poetul tragic Addison și pe poeții comici Whicherley și Congreve. Mare considerație arată scriitorul francez lui Alexandre Pope, ale cărui idei în poemul filozofic *Despre om* erau alte de asemănătoare cu ale sale. „Inventivul și agerul doctor Swift”, autorul *Călătoriilor lui Gulliver*, este prețuit ca unul din cei mai de seamă scriitori satirici ai lumii. Omagiul lui Voltaire se adresează apoi spiritului public al Angliei, atât de respectuos și admirativ față de marii scriitori și artiști, care nu o dată au îmbrăcat înalte demnități publice și a căror amintire este cultivată cu pietate. Cîtă deosebire față de disprețul arătat artiștilor în Franța absolutistă și față de lipsa de pietate care le-a refuzat uneori chiar înmormîntarea cuviincioasă.

Pretutindeni, de-a lungul *Scrisorilor filozofice*, se menține deci comparația între Anglia burgheză și Franța vechiului regim, rezolvată mereu în favoarea celei dintâi, cu singura excepție a gustului literar, judecat superior de Voltaire în țara lui. *Scrisorile filozofice* alcătuiesc deci prima mare operă de critică a stărilor franceze; ele indică unele din izvoarele ideologice ale scriitorului și fixează pozițiile lui pentru toată activitatea sa de mai târziu.

## VI

Al doilea rod literar al șederii în Anglia, desăvîrșit îndată după înapoierea în Franța, *Istoria lui Carol al XII-lea*, apare în 1731. Cartea este îndată urmărită, sub învinuirea că ultragiază majestatea regală: prima ei ediție este confiscată și librarul care se însărcinase cu difuzarea ei este întemnițat. Alte două ediții, alcătuite în taină, apar însă după șase luni. Lucrarea este citită ca una din cele mai atrăgătoare narațiuni istorice ale vremii. Figura regelui Suediei, cariera lui de necrezut, lungile lui campanii aventuroase, vitejia și nenorocirile lui, moartea lui în împrejurări rămase nelămurite, produsese uimirea cea mai mare printre contempo-



rani. Ajuns pe tron la sfîrşitul veacului al XVII-lea, cînd împlinise abia cincisprezece ani, Carol porneşte curînd împotriva Danemarcei, aliată cu Rusia şi Polonia. După ce asediază pe danezi la Copenhaga şi-i sileşte să semneze pacea, se îndreaptă contra ruşilor lui Petru cel mare, pe care îi înfrînge la Narva şi în contra saxonilor lui August, pe care îi zdrobeşte pe Duna. Urmărindu-l pe August în Polonia, îl constrînge să primească pacea de la Alt-Ranstadt şi impune alegerea unui nou rege, a lui Stanislas Lesczyński. Invadează apoi Rusia, dar este bătut la Pultava. Soarta schimbătoare îl obligă să se refugieze pe teritoriul turc, la Bender, unde rămîne timp de cinci ani. Turcii izbutesc în cele din urmă să-l ia prizonier, ducîndu-l la Adrianopol. Dar Carol evadează şi, străbătînd întregul continent, ajunge la Stralsund, în nordul Germaniei, unde este asediat de prusieni, danezi şi saxoni. Apărîndu-se cu îndîrjire, reuşeşte să se despresoare şi ajunge în Suedia, pe care o părăsise cu cincisprezece ani mai înainte. Geniul lui neliniştit nu-l lasă în pace nici acum. Proiectează o debarcare în Anglia. Invadează Norvegia în 1716, apoi în 1718 şi moare în timpul asediului cetăţii Friedrichshall, ucis poate de francezul Siquier. Marile sacrificii de bunuri şi oameni, exacţiunile operate după înapoierea regelui în ţară sleiseră Suedia. Dar uimitoarele lui isprăvi militare, amintind pe cele ale lui Alexandru şi ale lui Cezar, au impresionat adînc lumea contemporană. Figura lui este a unui mare general din vremea absolutismului, ale cărui strălucite acţiuni se desfăşoară spre nenorocirea patriei sale. Înceindu-şi povestirea, Voltaire scrie: „Astfel a pierit, în vîrstă de treizeci şi şase de ani şi jumătate, Carol al XII-lea, regele Suediei, după ce încercase prosperitatea cea mai mare şi adversitatea cea mai crudă, fără să fi fost moleşit de una şi nici zguduit vreo dată de cealaltă. Aproape toate acţiunile sale, pînă la acele ale vieţii lui particulare, au depăşit cu mult verosimilitatea. A fost, poate, singurul dintre oameni, şi pînă azi singurul dintre regi, care a trăit fără slăbiciuni; a dus toate virtuţile sale de erou pînă la un exces în care ele devin tot atît de primejdioase ca şi viciile opuse. Tăria lui de caracter, devenită încăpăşinare, i-a determinat nenorocirile suferite în Ucraina şi l-a reţinut cinci ani în Turcia; dărnicia lui, degenerată în risipă, a ruinat Suedia; curajul său, împins pînă la temeritate i-a provocat moartea; justiţia lui a fost uneori cruzime; şi în ultimii ani ai vieţii, autoritatea lui se apropia de tiranie. Marile-i calităţi, dintre care una singură ar fi putut imortaliza pe un alt prinţ, au provocat nenorocirea ţării sale... viaţa lui trebuie să înveţe pe regi că o domnie pacifică şi fericită stă cu mult deasupra unei glorii atît de mari“. Portretului lui Carol al XII-lea îi este opus acela al lui Petru I, ţarul ruşilor, personalitate binefăcătoare, mare civilizator al poporului său, cu toate cruzimile de care domnia sa n-a fost scutită. Acţiunea civilizatoare a lui Petru este pe larg descrisă: studiile lui în Anglia şi Olanda, aducerea în ţară a artelor şi meseriilor moderne, crearea unei flote puternice, înfiinţarea de şcoli, academii, tipografii şi biblioteci. Petru combate superstiţiile, interzice tuturor cetăţenilor utili patriei retragerea în mănăstiri, risipeşte oastea abuzivă a strelişilor, alcătuieşte o armată regulată, construieşte frumoase porturi la Marea de Azov şi pe Baltica; dezvoltă comerţul între Europa şi Asia, proiectează canale între marile fluvii ale ţării, explorează Oceanul de Nord în vederea descoperirii unor noi căi de navigaţie, sondează adîncimile fluviilor şi mărilor, ridică hărţi, descoperă zăcămintele miniere, întreprinde nenumărate lucrări comunale şi naţionale, oraşe întregi, drumuri, ecluze, forturi, arsenale şi spitale. În figura lui Petru cel Mare, Voltaire construieşte portretul unui suveran iluminist pe care-l opune eroismului aventuros, steril şi fatal al lui Carol al XII-lea. Personalitatea marelui

suveran va reveni în *Istoria Rusiei*, operă redactată după documentele puse la îndemână de Suvalov, între 1759, când apare prima ei parte, și 1768, când opera este încheiată.

Istoria lui Carol al XII-lea a fost cea dintîi scriere consacrată acestui suveran. Lucrările suedeze asupra aceleiași teme au apărut mai tîrziu. Una din ele, a lui Norberg, s-a complăcut în reliefaarea erorilor de fapt, strecurate sub pana scriitorului francez. Aceste erori sînt de o însemnătate infimă. Norberg va arăta deci că servitorul lui Carol nu se numea Frederik, că generalul Lieven, la asediul cetății Thorn, n-a purtat o uniformă roșie cu galoane, că, la Pultava, regele n-a chemat în cortul său pe contele Rehnschold, deoarece toți generalii erau mai dinainte adunați acolo etc. Lucrarea lui Norberg era o greoaie compilație, compusă fără nici un talent. Răspunzînd criticului său, Voltaire îi va scrie în 1744: „Un istoric are multe îndatoriri. Îngăduiți-mi să vă amintesc două din ele, care au oarecare însemnătate: aceea de a nu calomnia, și pe aceea de a nu plictisi. Pot să vă iert că n-ați ținut seama de cea dintîi, pentru că lucrarea d-voastră va fi puțin citită; dar nu vă pot ierta că n-ați respectat-o pe a doua, fiindcă am fost obligat să vă citesc. Sînt, altfel, pe cît pot, al vostru prea umil și prea supus servitor“.

## VII

În martie 1729, Voltaire obține permisiunea să se înapoieze în Franța, dar nu încă la Paris. Se duce mai întîi la Saint-Germain-en-Laye. Cînd poate să se înapoieze în capitală, siguranța persoanei lui în acest oraș i se pare cu totul precară. Caută deci un adăpost la Plombières, pe lîngă vechiul prieten, ducele de Richelieu. La Paris fusese reluat *Oedipe*, cu Adrienne Lecouvreur în rolul Jocastei. O nouă tragedie, începută în Anglia, *Brutus*, dezvoltînd tema vechiului erou care alungase pe regii Romei și condamnase la moarte pe fiul său, implicat în complotul restaurației regale, este terminată și reprezentată la sfîrșitul anului 1730. O scriitoare mediocră și cu totul uitată astăzi, domnișoara Bernard, tratase aceeași temă într-o tragedie compusă către sfîrșitul secolului al XVII-lea. Piron, un scriitor rămas celebru prin spiritul lui malițios și care încerca zadarnic să i se deschidă porțile Comediei Franceze, acuză pe Voltaire de plagiat. Jean-Baptiste-Rousseau sprijină acuzația. Cum noua tragedie a lui Voltaire era pătrunsă de patosul republican, foarte inoportun în acest moment pe cea mai de seamă scenă a Franței, și cum era lipsită de indispensabilul episod de dragoste, cerut de gustul vremii, *Brutus* încetează curînd să mai fie reprezentat și ediția londoneză a tragediei este interzisă în Franța. Încotro să se îndrepte scriitorul căruia i se suprimau pe rînd toate mijloacele existenței și toate căile de a se manifesta? La Rouen avea un prieten, pe Cideville, consilier al Parlamentului. Se duce deci la acest prieten pentru a supraveghea tipărirea în taină a noilor ediții din *Henriada* și *Istoria lui Carol al XII-lea*.

O mîhnire adîncă îl copleșește pe Voltaire, cînd, înainte de a părăsi Parisul, asistă la moartea Adrianei Lecouvreur. Interpreta genială a marilor eroine din repertoriul tragic francez murea otrăvită de sinistra ducesă de Bouillon, geloasă de dragostea pe care i-o purta și pe care Adriana o dăruia ea însăși generalului francez de origine germană Maurice de Saxe, fiul regelui August al Poloniei. Biserica refuza pe atunci înmormîntarea religioasă a actorilor, socotiți ca niște oameni în afară de societate și care păcătuiesc prin însăși profesia lor față de comandanțele religiei: prejudecată absurdă și înrădăcinată și care s-a menținut de-a lun-

gul secolelor. Trupul Adrianei Lecouvreur este ridicat în puterea nopții și îngropat pe ascuns, într-un loc viran de la marginea orașului. Voltaire scrie atunci elegia: *Moartea domnișoarei Lecouvreur*, inspirată de durerea, de revolta, de admirația și tandrețea lui rănită. Un suflet calm și vibrant iese la iveală de sub masca sarcastică pe care pictorii vremii începuseră s-o fixeze în tablourile lor:

„Ce văd? E cu puțință? Fermecătoarea gură,  
Ochii ce răspindeau lumină și căldură  
Sînt dați în pradă morții haine și livide!  
O, Muze, voi Amori și Grații, chipuri care  
Îi semănați întocmai, dați-i ajutorare!  
Te țin în brațe strînsă. Tu mori! E cu puțință?  
Sinistra veste zboară și-aduce suferință.  
Nu-i inimă cu mine să nu jelescă, nu e  
Un loc în care Arta în lacrimi să nu spuie:  
„E moartă Melpomena“. O, tu, viitorime,  
Uimirea care fi-va-ți, aflînd-o de la mine,  
Că prin injurie fără de seamă, astăzi n-are  
Loc de odihnă-aceea ce-ar fi avut altare  
În Grecia, altădată?”

Încă o dată comparația cu Anglia i se impune lui Voltaire. Acolo trupul neînsuflețit al marei actrițe Oldfields fusese așezat în catedrala Westminster, alături de toate gloriile națiunii. Și scriitorul, care suportase el însuși, altădată, ofensa unui gentilom insolent și laș reflectează cu amărăciune la soarta geniului în patria sa.

Pentru a înțelege starea de spirit a scriitorului în vremea aceasta și condițiile lui de existență și lucru, un document deosebit de elocvent este scrisoarea pe care o adresează el lui Thieriot, de la Rouen, sub data de 1 iunie 1731. Scrisoarea începe cu opt versuri, în care poetul se descrie bolnav, dar cu spiritul ferm „liber de prejudecăți, fără legături și patrie, fără respect pentru cei mari și fără teamă de soartă; răbdător față de relele care-l bîntuie, dar vesel în butadele sale, bătîndu-și joc de orice orgoliu stupid, își simte un picior în groapă, dar cu celălalt continuă să dănțuiască“. Elegia *Moartea domnișoarei Lecouvreur* îi produce îngrijorări prin efectele pe care le-ar putea avea asupra soartei sale: „Îți sînt mult îndatorat pentru înțeleapta discreție de a nu fi dat copii după ea; dar se spune că ai avut de-a face cu persoane a căror memorie te-a trădat, că au fost mai cu seamă reținute pasajele cele mai puternice, că aceste pasaje au fost comunicate, că au ajuns la minister, și că n-aș fi în siguranță dacă m-aș înapoia în Franța<sup>1</sup>, unde mă chiamă totuși treburile mele. Aștept de la prietenia ta că mă vei informa exact, scumpul meu Thieriot, cu privire la aceste zvonuri, despre ce trebuie să mă tem și despre ce trebuie să fac. Comunică-mi răul și remediul. Spune-mi dacă mă sfătuiești să scriu și să fac pe unii să vorbească sau să tac și să las timpul să lucreze“.

Perspectiva calamităților posibile în orice clipă, suportată cu voioșie, atitudinea bucuroasă de luptă, în ciuda sănătății mereu încercate, alcătuiesc fondul sufletească permanent al lui Voltaire în acești ani. Stilul personalității lui Voltaire începe

<sup>1</sup> Voltaire se afla la Rouen, dar scrie ca și cînd n-ar fi fost în Franța, pentru a deruta pe eventualii indiscreți și urmărirea care ar fi putut să se poarte în contra-i, din pricina lor.

să se contureze puternic. O gravură a lui N. J. B. de Poilly, executată în această vreme, îl înfățișează altfel decât în portretul lui Largilliere. Voltaire are acum treizeci și șapte de ani. Este mai slab. În obraji i-au apărut cute adânci, dar colțul buzelor cată în sus, cu acea expresie rîzătoare care îi animă și privirile. Brațele sînt trase înapoi, pieptul e scos în afară, ca și cum ar fi gata să se ia la trîntă cu cineva. Portretul este încadrat într-o ramă ovală, care stă pe un soclu împodobit cu atributele principale ale scriitorului, sulul scris, pana, masca tragică înconjurată cu coroana de laur. Voltaire se pregătea să intre acum în perioada unora din cele mai răsunătoare succese dramatice ale lui.

### VIII

Voltaire scrisese la Rouen două noi tragedii: *Eriphyle* și *Zaire*. Revenit la Paris, scriitorul găsește azil în casa contesei de Fontaine-Martel, unde are loc, pe o scenă improvizată, reprezentația tragediei *Eriphyle*. Piesa are un succes mediocru. Apariția unei fantome, în actul al patrulea, în mijlocul spectatorilor așezați, după obiceiul vremii, pe laturile scenei, produce o impresie de neverosimilitate. Sînt aplaudate totuși versurile îndreptate împotriva puterii celor mari și împotriva superstițiilor. Alceon, fiul necunoscut al lui Eriphyle, regele Argosului, spune: *Les mortels sont égaux: ce n'est point la naissance, C'est la seule vertu qui fait leur différence Et qui sert son pays n'a pas besoin d'aïeux* (Muritorii sînt egali: nu nașterea, ci virtutea îi deosebește. Și acel care își slujește patria n-are nevoie de străbuni), iar Hermogide declară la rîndul lui: *Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges: Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, L'invention du fourbe et le mépris des grands*. (Pentru cine nu se teme de ele, minunile nu există: Ele sînt momeala grosolană a vicleanului și disprețul celor puternici).

Un succes cu mult mai mare a avut *Zaire*, reprezentată pentru întia oară tot pe scena improvizată în locuința contesei de Fontaine-Martel. Puternica impresie produsă de *Zaire* provenea, în primul rînd, din faptul că, abătîndu-se de la tradițiile teatrului clasic, Voltaire înfățișa acum o tragedie cu personaje franceze, aparținînd unei epoci istorice. De unde apoi episoadele de iubire lipseau cu totul sau ocupau un loc foarte restrîns în piesele anterioare ale lui Voltaire, *Zaire* este o tragedie de dragoste, dar și una menită să sprijine o tendință generală a autorului, lupta lui împotriva fanatismului religios. Piesa, una din cele mai reprezentative ale repertoriului voltairian, înfățișează un episod de la curtea lui Orosman, sultanul Ierusalimului, unde trăiește de mulți ani în captivitate bătrînul Lusignan, un descendent al regilor francezi ai Ierusalimului, împreună cu cavalerii francezi Châtillon și Nerestan, acesta din urmă fiul necunoscut al lui Lusignan cu o sclavă, Zaira, fiica devenită mahomedană a aceluiași bătrîn prizonier. Nerestan a izbutit să obțină banii necesari răscumpărării lui și a celorlalți prizonieri francezi, cu excepția lui Lusignan care, ca descendent al lui Goddefroy de Bouillon, ar fi putut ridica pretenții la tronul Ierusalimului. Generosul sultan Orosman consimte la eliberarea lui Nerestan și a lui Châtillon fără nici o despăgubire. Zaire, care iubește și este iubită de Orosman, izbutește să obțină și eliberarea lui Lusignan. Dar proiectul căsătoriei Zairei cu Orosman stîrnește împotrivirea francezilor, care nu puteau concepe ideea unirii dintre un mahomedan și o creștină. Nenorocita Zaire este conștientă că religia unei persoane este un efect al ideilor transmise de mediul ei: *Je le vois trop. Les sçins, qu'on prend de notre enfance, Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance*:

*J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux, Chrétienne à Paris, musulmane en ces lieux* (Îmi dau bine seama. Creșterea primită formează sentimentele, moravurile, credința noastră: Pe malurile Gangelui aș fi fost sclava zeilor mincinoși, creștină la Paris, musulmană pe aceste meleaguri). Față de ezitățile Zăirei, mai ales atunci când surprinde o scrisoare a lui Nerestan, Orosman se crede înșelat, și cuprins de o neagră gelozie, care amintește pe a lui Othello, ucide pe Zăire. Sensibilitatea epocii a vibrat puternic la sacrificarea Zăirei, azvîrlită în moarte de fanatismul religios al tatălui și al fratelui ei. Tragedia s-a bucurat de interpretarea unor actori de seamă, printre care vestitul Quinault-Dufresne, un favorit al publicului parizian, în rolul lui Orosman. Voltaire a apărut în rolul lui Lusignan, jucat de el cu mare patos.

În timp ce Voltaire se bucură de succesul noii sale tragedii, un editor necunoscut publică, fără nume de autor, *Epistola către Urania*, adresată altădată marchizei de Rupelmonde, primul document al luptei lui Voltaire cu biserica oficială. Numele autorului este repede ghicit. Arhiepiscopul Parisului adresează o plîngere ministrului poliției, Herault, și acesta îl interoghează pe Voltaire, care se vede obligat să neghe că el ar fi autorul poemului incriminat. Într-o zi, cancelarul d'Aguessau întreabă pe secretarul său, Langlois, ce măsuri ar trebui luate împotriva scriitorului care dădea atîta de lucru puterii executive și autorităților represive. „Ar trebui închis, răspunde Langlois, într-un loc în care să nu dispună nici de hîrtie, nici de condei, nici de cerneală“. Pînă cînd acest proiect să fie realizat, Voltaire continuă să dea alte opere: *Templul gustului*, o compunere în versuri și proză conținînd judecăți acide despre mulți scriitori ai vremii sale și chiar despre unii ai veacului anterior, apoi două noi tragedii: *Samson*, pe o temă biblică, și *Adelaide Du Guesclin*, un episod din veacul al XIV-lea francez, cu eroi aparținînd lumii cavaleresti. Fiindcă zvonurile privitoare la o nouă arestare posibilă deveniseră din ce în ce mai stăruitoare, în urma răsunetului provocat de *Scrisorile filozofice*, Voltaire părăsește Parisul. Un ordin de arestare îl urmărește la Monjeu, unde se duse să asiste la căsătoria prietenului său, ducele de Richelieu, cu o domnișoară din familia de Guise. Voltaire, avertizat de mai mulți prieteni, părăsește castelul Monjeu și, cîțva timp, găsește adăpost în tabăra lui Richelieu, dincolo de Rin, la Phillipsburg. Richelieu comanda în momentul acesta o armată trimisă în ajutorul lui Stanislas, ales rege al Poloniei, dar combătut de Carol al VI-lea, care îl voia pe același tron pe August al III-lea, regele Saxoniei. Trupele franceze trecuseră Rinul și se găseau acum în fața armatelor germane conduse de prințul Eugen, cînd scriitorul francez, primit cu entuziasm, își caută acolo un adăpost. Momentul este fixat într-una din epistolele sale, a patruzeci și cincea. Șederea prelungită în tabăra de la Phillipsburg nu era posibilă. Voltaire se gîndește într-o vreme să se refugieze din nou în Anglia. Cunoscuise însă de mai multă vreme pe doamna du Châtelet, proprietara domeniului de la Cirey, o femeie cu înzestrări artistice și cu numeroase interese științifice, pentru care simțea o puternică înclinație. Primește deci invitația doamnei du Châtelet să se instaleze la Cirey, la granița Lorenei, de unde ar fi putut ușor atinge teritoriul străin, în cazul că amenințările îndreptate împotriva siguranței sale s-ar fi întetit.



Voltaire ajunge la Cirey în 1734. Doamna du Châtelet renovează castelul și scriitorul găsește aici o locuință elegantă și confortabilă. Gazda lui este o femeie studioasă. Doi savanți ai vremii, fizicianul Maupertuis și tînărul matematician

Clairaut îi dau lecții de fizică și geometrie. „Divina Emilie“ se adâncește în operele lui Newton. Voltaire reia acum un vechi manuscris și-l continuă. Este vorba de poemul eroi-comic *La Pucelle (Fecioara)*, o temă pe care poetul Chapelain o tratase în veacul anterior. Figura fecioarei din Orléans, a Ioanei d'Arc, uimitoarea eroină a secolului al XV-lea, aceea care eliberase teritoriul Franței de englezi și făcuse pe suveranul ei, Carol al VII-lea, regele întregii Franțe, devine aici personajul principal al unei povestiri în versuri cu multe episoade comice și licențioase. Figura pură și înaltă a Ioanei, mare personalitate etică și națională, este tratată cu mijloacele folosite altădată de Ariosto în *Orlando furioso*. Intenția lui Voltaire n-a fost însă să înjosească amintirea Ioanei, scumpă tuturor francezilor, ci s-o readucă pe planul uman, risipind din jurul ei nebuloasa mistică și supranaturală, cu care trecutul o învăluisese. În *Esseul asupra moravurilor*, Voltaire va reveni asupra personalității Ioanei d'Arc, precizînd chipul în care o înțelegea. „Nu trebuie să facem din Ioana — scria el, — o vizionară, ci s-o considerăm doar drept o fetiță simplă, stăpînită de mania prorocirii, pusă de alții să joace un rol mare. A fost o faptă plină de bărbăție, pentru care închizitorii și învățații, în cruzimea și lașitatea lor, au dus-o pe rug... Judecătorii au declarat drept eretică și au condamnat la arderea pe rug pe aceea care și-a salvat regele și căreia, în vremurile eroice, i s-ar fi ridicat un altar“. Opera lui Voltaire a fost însă rău înțeleasă în epocă și multe episoade licențioase, în care se amestecă și figurile sacre ale legendei creștine, Sfîntul Denis, protectorul francezilor, și Sfîntul Gheorghe, protegitorul englezilor, au fost gustate de epocă drept o manifestare poetică oferită gustului ei pentru frivolitate.

Tot la Cirey termină Voltaire o nouă tragedie, destinată unui mare succes cu prilejul reprezentării ei în 1736: *Alzire*. Acțiunea se petrece de data aceasta în America de Sud, în Peru, unde amintirea teribilă a vechiului conquistador, a lui Pizarro, se păstra încă. Populații întregi fuseseră exterminate, cu o crudă intoleranță, rămasă de pomină. Voltaire închipuise un episod al vechilor lupte dintre indigeni și spanioli. Un guvernator spaniol, don Alvarez, izbutise să instituie un regim mai uman și răsplata îi revenise în forma fapei lui Zamore, un rebel local, care într-o anumită împrejurare îl scăpase de la moarte. Fiul lui Alvarez, don Gusman, socotește însă că indigenii trebuie tratați cu vechea asprime, ori de cîte ori se afirmă dorința lor de neatîrnare. Gusman socotește apoi că toți indigenii trebuie să devie creștini. Regele indian Monteze și fiica lui, Alzire, făcuseră acest pas. Gusman, îndrăgostit de Alzire, hotărăște să se căsătorească cu ea, nădăjduind să pecetluiască astfel pacea dintre Peru și Spania. Dar cînd Zamore, dispărut cîțva timp și scăpat acum din lanțuri, se înapoiază, el află despre căsătoria Alzirei, pe care o iubea la rîndu-i. Bătrînul Alvarez, recunoscător salvatorului său de altădată, ar dori ca Alzire să revie iubitelui din neamul ei. Gusman rezistă și primește lovitura mortală a lui Zamore, dar înainte de a-și da sufletul unește mîinile celor doi îndrăgostiți, cerîndu-i însă ucigașului său să se convertească la religia creștină, care proclama, prin toleranța ei finală, adevăratul ei mesaj. Tragedia prezenta astfel un conflict din înțelestarea a două rase și a două religii, rezolvată în sensul acelei toleranțe pentru care poetul nu înceta să lupte.

Începuse să se vorbească despre fericirea superioară a societăților primitive. Înainte ca J.-J. Rousseau să formuleze vestitele lui idei cu privire la decadența moralității în omenirea civilizată, călătorii și utopiștii evocau neamurile simple, dar fericite și virtuozose, care trăiau în regiunile îndepărtate ale lumii. Era aici un rezultat al descoperirilor geografice de la sfîrșitul veacului al XV-lea și din timpul celui

de-al XVI-lea. „Trogloidiții“ și „huronii“ ajunseseră la modă. Neamurile acestea păreau a trăi încă în vîrsta de aur a omenirii. Voltaire respinge curentul care se forma, și înalță, în formă glumeață, lauda civilizației în *Le Mondain* (*Omul de lume*), urmat de *La défense du mondain* (*Apărarea omului de lume*): *Regrettera qui veut le bon vieux temps Et l'âge d'or, et le règne d'Astrée Et les beaux jours de Saturne et de Rhée, Et le jardin de nos premiers parents...* (Regrete cine-o vrea bunul timp de altă dată și vîrsta de aur, și domnia Astreii, și frumoasele zile ale lui Saturn și ale Rheii, și grădina primilor noștri părinți). Scriitorul le opune prețuirea confortului și curățeniei, abundența. „lucrurile de prisos care sînt atît de necesare“ (*le superflu, chose très nécessaire*), pictura unui Corregio și Poussin, statuile lui Bouchardon, bijuteriile lui Germain și tapiseriile ieșite din manufacturile lui Gobelin. Unghiile lungi ale lui Adam și Eva, patul lor tare, trista lor nuditate nu erau pe placul scriitorului; le preferă civilizația și luxul. *Le Mondain* era de fapt elogiul civilizației burgheze, ridicat la nivelul cel mai înalt al desfătării prin lucrarea conjugată a artelor, a manufacturilor și a comerțului. Poetul înalță lauda sa marelui ministru Colbert, creatorul sistemului economic al mercantismului, acela care s-a priceput să îmbogățească statul prin lux. Se putea vorbi însă cu această lipsă de respect de primii părinți ai oamenilor, de locuitorii Paradisului? O copie a poemului este trimisă lui Bussi, episcopul din Luçon. Se întâmplă că acesta muri după cîteva luni și manuscrisul este găsit și răspîndit. Se pornese deci nouă urmărire împotriva lui Voltaire, sub acuzația de a fi insultat religia. Castelul din Cirey nu mai era un refugiu sigur.

## IX

Plecă spre Olanda, trecînd prin Bruxelles și Anvers. La Bruxelles, Jean-Baptiste Rousseau răspîndește știrea că Voltaire venise în acel oraș pentru a predica ateismul. Deși încearcă să călătorească incognito, este descoperit. La Leyda, la Rotterdam, locuința lui este asaltată de curioși. La Bruxelles se joacă, în cinstea lui, *Alzire*. Îi vine știrea că scenele engleze reprezintă *Moartea lui Cezar* și *Brutus*. Scriitorul pune sub presă o nouă lucrare, *Elementele filozofiei lui Newton*. Insistențele doamnei du Châtelet îl readuc însă pe Voltaire la Cirey, după ce se făcuseră intervenții pentru suspendarea urmăririlor împotriva lui. Cartea despre Newton, a cărei tipărire Voltaire o întrerupsese, apare totuși la Leyda, fără consimțămîntul autorului. Este atacat de abatele Desfontaines: De ce se amestecă un poet în filozofie? Newtonismul ar fi, de altfel, o filozofie și o fizică detestabilă. Europa ar fi respins-o de mult. Acest Desfontaines, un fost jesuit, azvîrlit în închisoare pentru acuzații care i-ar fi putut aduce pedeapsa cu moartea, fusese eliberat în urma intervențiilor lui Voltaire. Nenorocitul, vechi profesionist al denunțărilor, al pamfletelor veninoase, al edițiilor falsificate, își plătise repede datoria lui de recunoștință, indicîndu-l pe protectorul lui drept autor al poemului *Le Mondain* și atacînd acum opusculul despre Newton. Voltaire replică prin broșura *Le Préservatif*, publicată sub numele unui oarecare cavalier de Mouhy și prin comedia *Invidiosul* (*L'Envieux*). Neobrăzatul Desfontaines, care recidivează în *La Voltairomanie*, a fost unul din adversarii cei mai stăruitori ai lui Voltaire, alături de Jean-B. Rousseau, Fréron, Nonnotte: o serie întreagă de pedanți invidioși și imorali, cum apar totdeauna în preajma genilor și a marilor reputații științifice și literare.

*Elementele filozofiei lui Newton*, dedicate marchizei du Châtelet, care compusese ea însăși o scriere asupra fizicii newtoniene, alcătuiesc o izbutită încercare de

popularizare a ideilor marelui englez, începînd cu acele despre existența lui Dumnezeu și libertatea voinței și continuînd cu teoriile lui asupra luminii și a gravitației, acestea din urmă apărute împotriva teoriei vîrtejurilor a lui Descartes. Tot în timpul șederii sale la Cirey compune Voltaire memoriile despre natura și propagarea focului, despre natura forțelor motrice și a măsurării lor. Deși trăind în comunitate intelectuală cu doamna du Châtelet, Voltaire nu este totdeauna de acord cu ideile savantei lui prietene. Cartea acesteia, *Instituțiile fizice (Institutions physiques)*, în care erau apărute unele din tezele metafizicii leibniziene, este supusă criticii de către Voltaire, care apără pozițiile newtonismului. Foarte temeinică inițiere în problemele fizicii îl duce pe Voltaire pînă la problemele cele mai înalte ale filozofiei. În anii rodnici ai așezării lui la Cirey, filozoful își rînduiește ultimele lui concluzii în *Tratatul de metafizică (Traité de métaphysique)*. Manuscrisul operei, încredințat marchizei, era să fie ars, după moartea acesteia, dacă n-ar fi fost scos din flăcări de credinciosul valet Longchamp. Scrierea este una din cele mai caracteristice pentru cunoașterea ideilor lui Voltaire în epoca de la Cirey. Filozoful pune aici bazele deismului său, adică ale credinței într-o putere creatoare a lumii materiale și care a înzestrat-o cu legile ei. El afirmă eternitatea materiei, dar nu și a sufletului. Sufletul nu este o substanță, ci o facultate a materiei. Toate ideile lui provin din activitatea simțurilor. Omul, ni se spune mai departe, nu este liber decît în limitele prescrise lui de natură. Virtutea și vîitul sînt expresii pentru ceea ce este folositor sau dăunător societății. Criteriile morale se schimbă deci cu societatea și împrejurările în care ele sînt aplicate. Deismul lui Bolingbroke, și sensualismul lui Locke, dezvoltat pînă la punctul de vedere al relativismului moral, se îmbină deci într-o construcție filozofică, opusă vechiului dogmatism metafizic și moral. Scrierea trebuia deci bine ascunsă și ea n-ar fi apărut niciodată, dacă n-ar fi fost răpită flăcărilor printr-o adevărată minune.

Viața la Cirey se scurgea liniștită. Ceasurile de studiu alternau cu cele acordate sociabilității și plăcerii. Oaspeții nu apăreau mereu. Se închegau noi opere: o tragedie, *Mérope*, începutul unei mari lucrări istorice, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*. Dacă n-ar fi fost știrile cu privire la intrigile urzite împotriva-i, s-ar fi putut declara fericit. Într-un rînd îi scrie contelui d'Argental: „Calomniile repetate, îndîrjite și absurde nu mă pot lovi aici, dar îmi pot face mult rău la Paris. Ele m-au și rănit și pot deschide vechi cicatrice. Știu din experiență ce succes are răutatea într-un oraș mare și frumos, cum este Parisul, unde oamenii n-au altă ocupație decît să bîrfească. Știu că binele spus despre cineva nu trece dincolo de ușa camerei în care se vorbește, în timp ce calomnia își desface aripile și zboară pînă la urechea miniștrilor... Aș vrea să fiu ignorat, dar nu mai este chip. Trebuie să mă resemnez a plăți, toată viața mea, tribut calomniei“. Uneori i se pare că îmbătrînește. Un portret gravat de B. L. Henriquez ni-l arată cu trăsăturile mai adîncite: o cută aleargă în jurul gurii și dă un relief deosebit figurii. Ochii, ațintiți către privitor, continuă să surdă, dar în expresia lor se amestecă nu știu ce melancolie.

## X

La Cirey, în 1739, îi sosește lui Voltaire, trimisă de Antioh Cantemir, în acest moment ambasador al Rusiei la Paris, opera lui Dimitrie Cantemir: *Istoria înălțării și decadenței imperiului otoman*, scrisă în latinește. Voltaire se ocupase, în *Istoria lui Carol al XII-lea*, de Dimitrie Cantemir, căruia îi atribuisese o origine greacă.



Antioh rectifică acum informația, susținând originea tătarască a familiei. Voltaire făgăduiește că va ține seama de această rectificare în noua ediție a *Istoriei lui Carol al XII-lea*. Este la curent cu trecerea familiei Cantemireștilor în Rusia și cu intrarea lor în serviciul țarilor. Scrisoarea lui Voltaire către prințul Antioh Cantemir, din 13 martie 1739, prezintă un mare interes documentar: „Monsenior, am multe obligații față de alteța voastră. A binevoit să mă facă a cunoaște multe adevăruri despre care eram destul de rău informat și a făcut-o cu o bunătate tot atât de prețioasă ca și acele adevăruri. Citesc actualmente *Istoria otomană* a domnului principe Cantemir, răposatul dvs. tată. Voi avea cinstea să vă înapoiez curînd această operă, de care nu pot mulțumi îndeajuns alteței voastre. Binevoiți a mă ierta de faptul că m-am înșelat asupra originii voastre. Mulțimea talentelor domnului principe, tatăl vostru, și ale dvs. personale, m-au făcut să cred că descindeți din vechii greci și să presupun că aparțineți neamului lui Pericles, mai de grabă decît acelaia al lui Tamerlan. Oricum ar fi, fiindcă totdeauna am adus omagiul meu mai mult meritului personal decît nașterii, îmi iau libertatea de a vă trimite copia celor înscrise de mine asupra ilustrului vostru părinte în *Istoria lui Carol al XII-lea*, actualmente în curs de reimprimare în Olanda, dar nu o voi trimite decît atunci cînd voi afla, printr-unul din secretarii voștri, că mă autorizați s-o fac. Găsesc în *Istoria otomană*, scrisă de principele Dimitrie Cantemir, ceea ce am aflat cu durere în toate operele istorice: ele sînt anelele crimelor comise de genul uman. Vă mărturisesc mai ales că stăpînirea turcă mi se pare absurdă și groaznică. Felicit casa voastră de a fi părăsit pe acești barbari în favoarea lui Petru cel Mare, care căuta cel puțin să extirpeze barbaria, și nădăjduiesc că persoanele aparținînd singelui vostru care se găsesc în Moscovia vor ști să facă a înflori acolo artele pe care întreaga voastră casă pare a le cultiva. Fără îndoială că n-ați contribuit puțin să introduceți politețea care se stabilește acum printre acele popoare și că le-ați făcut astfel mai mult bine decît ați primit. N-aș abuza prea mult de bunătatea voastră, monsenior, îndrăznind să vă adresez cîteva întrebări asupra acestui vast imperiu, care joacă actualmente un rol atât de frumos în Europa, și a căruia glorie o sporii pentru noi? Mi se aduce la cunoștință că Rusia este de treizeci de ori mai puțin populată decît acum șapte sau opt sute de ani. Mi se scrie că nu trăiesc acolo decît cinci sute de mii de nobili, zece milioane de contribuabili, socotînd pe femei și pe copii, apoi aproximativ o sută cinci zeci de mii de eclesiastici. În această ultimă privință, Rusia se deosebește de multe alte țări ale Europei, unde există mai mulți preoți decît nobili. Mi se spune că populația cazacilor din Ucraina, de la Don etc. nu se urcă, împreună cu familiile lor, decît pînă la opt sute de mii de suflete și, în sfîrșit, că în aceste vaste țări nu sînt mai mult decît paisprezece milioane de locuitori supuși împărătesei autocrate (Ana Ivanovna, n.n.). Această depopulare mi se pare stranie, căci nu cred că rușii au fost mai distruși de războaie decît francezii, germanii, englezii și numai Franța singură are aproximativ nouăsprezece milioane de locuitori. Disproporția este uimitoare. Un medic mi-a scris că această sărăcie a speciei umane în Rusia trebuie atribuită... (lipsește un cuvînt n.n.), care provoacă acolo mai multe dezastre și pe care scorbutul îl face incurabil. Locuitorii pămîntului sînt deci foarte nenorociți. Se cuvine oare ca Rusia să fie depopulată fiindcă, acum două sute de ani, s-a găsit un genovez care să descopere America? Aud de altfel că toate marile idei ale țarului Petru sînt urmate de guvernul actual. Cum, printre aceste proiecte, acela de a arăta bunătate străinilor, era unul dintre cele dintîi, mă măgulesc cu ideea, monsenior, că veți ierta aceste întrebări, pe care un străin îndrăznește să vi

le adreseze. Există puțini prinți cărora să le ceri o astfel de favoare și voi faceți parte din micul număr al acelora care pot instrui pe semenii lor“.

Această scrisoare, atât de caracteristică pentru felul intereselor care-l mișcau pe Voltaire, dar și pentru modul în care era cunoscută Rusia în Europa iluministă, este urmată de a doua. Rectificarea făgăduită de Voltaire în noua ediție a *Istoriei lui Carol al XII-lea* nu putuse apărea, ediția fiind gata înainte de așteptările autorului. Voltaire explică împrejurarea, exprimând, ca în atâtea rînduri, nemulțumirile sale față de editorii contemporani și adăugînd un frumos elogiu al lui Antioh Cantemir, a cărui personalitate îi era deci bine cunoscută. Iată și această a doua scrisoare, datată din 19 aprilie 1739: „Aflu cu mîhnire că ediția Ledet este gata. Am ordonat editorilor să adauge un carton în legătură cu ceea ce privește pe ilustrul vostru tată; dar ordinele autorilor nu sînt mai mult executate de către editori decît poruncile divanului de către tîlharii arabi. Am scris și voi mai scrie, dar nu răspund de autoritatea divanului meu. Am onoarea să înapoiez alteței voastre *Istoria otomană*, pe care a avut buna-voință să mi-o împrumute și o înapoiez cu părere de rău. Am aflat din această operă multe lucruri. Aș afla încă mai multe din conversația noastră, căci știu că sînteți *doctus sermones cuiuscumque linguae et cuiuscumque artis* (savant în învățăturile oricărei limbi și ale oricărei arte) . . . Am multe motive să mă plîng de precipitarea editorilor mei. Se grăbesc să servească fructe care nu sînt coapte; dar oricît le-ar fi gustul de rău, voi avea cîntea, monseniore, să vi le prezint îndată ce vor fi în posesiunea mea. Știu că faceți să apară, sub mîinile voastre, fructe și flori ale tuturor climatelor; limbile moderne și cele vechi, filozofia și poezia vă sînt deopotrivă familiare; spiritul vostru este întocmai ca domeniul împărătesei autocrate, care se întinde asupra unor climate opuse și ocupă o jumătate dintr-un cerc al globului nostru“. Elogiul lui Antioh Cantemir nu era de loc convențional. Voltaire era, fără îndoială, la curent cu activitatea deschizătorului de drumuri al literaturii ruse moderne.

## XI

În epoca dintre 1739 și 1746, Voltaire își schimbă adeseori locul așezării și are de înfruntat ostilitatea mediului, mereu asmuțită împotriva-i. Concesiuni făcute puterilor constituite și mai marilor zilei nu modifică însă esențial destinul scriitorului. În ciuda multelor și deselor variații ale soartei, geniul lui Voltaire rămîne fecund. Noi opere se adaugă neconținut acelora care-i creaseră renumele.

În vara anului 1739, Voltaire este din nou la Bruxelles, unde o însoțește pe doamna du Châtelet, plecată acolo pentru interesele unei moșteniri. De la Bruxelles, cei doi prieteni se duc la Paris. Editorul Perault-fiul publicase un volum din operele în versuri și proză ale lui Voltaire, care cuprindea și primele capitole ale *Secolului lui Ludovic al XIV-lea*. Volumul este confiscat de autorități și editorul este amendat, sub cuvînt că majestatea fostului rege fusese atinsă prin scrierea lui Voltaire. După o scurtă deplasare la Lille, pentru a vizita pe nepoata lui, doamna Denis, scriitorul revine la Paris. Aici îl așteptau noi necazuri. O scrisoare adresată lui Frederic al II-lea, regele Prusiei, circula în copie și termenii ei provocaseră mînia cercurilor oficiale. Pe de altă parte, un editor publicase o ediție în cinci volume a operelor lui Voltaire, neautorizată de acesta, și care cuprindea, sub titlul *Apo-teoze*, scrieri satirice a căror publicare în momentul acesta era extrem de inoportună. Persoanele vizate îndreaptă priviri încărcate de ură împotriva poetului. Acesta izbutește totuși să-și facă reprezentată noua lui tragedie: *Mohamed sau Fanatismul*.

Fără să se simtă legat de adevărul istoric, Voltaire închipuie un episod menit să arate impostura întemeietorului religiei mahomedane: În timpul luptelor pentru Mecca, copiii șerifului Zopire, Seid și Palmire, cad în mâinile lui Mohamed și devin sclavii lui. Când Mohamed pătrunde în Mecca, el încearcă să-l cîştige pe Zopire, făgăduindu-i înapoierea copiilor. Mohamed este un adevărat diavol. El dorește pe Palmira. Știe apoi să fanatizeze pe Seid, înarmîndu-i brațul împotriva lui Zopire. Când Seid află că și-a ucis tatăl, vrea să se răzbune împotriva monstrului, dar cum Mohamed îl făcuse să înghită mai înainte o băutură otrăvită, se prăbușește în clipa în care se apropia cu pumnalul. Moartea lui neașteptată face să creadă pe cei de față că persoana lui Mohamed este sacră și inatacabilă. Deznădăjduită, Palmira își ia viața. Mohamed este cuprins de groaznice remușcări. Marele actor Lekain a interpretat rolul lui Mohamed cu un patetism zguduitor.

Cînd tragedia a fost reprezentată, criticii răuvoitori denunță în *Mohamed* atacul împotriva oricărui întemeietor de religii, deci și împotriva lui Isus Christos. Acuzația era absurdă. Voltaire încearcă s-o înlăture, oferind papei Benedict al XIV-lea dedicația scrierii. Papa o primește. Multele încercări ale întregii sale cariere îl făcuse pe Voltaire să înțeleagă că viața unui scriitor, în împrejurările vremii, nu era cu puțință, dacă nu-și asigura bunăvoința regelui. Fiindcă se pregăteau ceremoniile căsătoriei prințului moștenitor, al delfinului, cu infanta spaniolă Maria-Theresa, Voltaire acceptă invitația de a scrie o piesă festivă cu acest prilej. Așa ia naștere *Prințesa de Navara*, pentru care Rameau compune muzica. Cînd, la 11 mai 1745, francezii, amestecați în războiul de succesiune al Austriei, cîștigă lupta de la Fontenoy, împotriva trupelor anglo-austriace și olandeze, Voltaire proslăvește evenimentul într-o mare odă. Victoria fusese obținută de generalul Maurice de Saxa, dar poetul o atribuie regelui, lui Ludovic al XV-lea, și o glorifică drept una din marile fapte ale domniei acestuia.

Ne găsim în timpul regimului impus Franței de celebra favorită, doamna de Pompadour. Voltaire se comportă ca un curtean, cîștigînd prietenia favoritei și bunăvoința regelui, prin madrigaluri lingușitoare, opuse însă sentimentului popular. Poporul Parisului își răspîndea, în vremea aceasta, propriile lui cîntece, în care imoralitatea regimului favoritei era denunțată cu acel haz și cu acea vioiciune care au alcătuit, de-a lungul veacurilor, farmecul temperamentului parizian și modul lui de a-și exprima sentimentele grave și hotărîrile revoluționare în curs de încheiere.

Voltaire este ales membru al Academiei franceze. Discursul de recepție conține, între altele, o critică a limbii literare a clasicismului, care anunță reforma lingvistică a romantismului, în veacul următor: „Primii poeți au format geniul limbii lor, observă Voltaire. Grecii și latinii au folosit mai întîi poezia pentru a zugrăvi obiectele sensibile de tot felul. Homer exprimă tot ce izbește privirea: francezii însă, care n-au început să desăvîrșească marea poezie decît în teatru, n-au putut și n-au trebuit să exprime decît ceea ce atinge sufletul. Ne-am interzis deci să numim aproape toate obiectele pe care celelalte națiuni au îndrăznit să le picteze. Dante, după exemplul celor vechi, a exprimat totul și a obișnuit pe italieni să pronunțe orice cuvînt. Dar noi, cum vom putea imita oare pe autorul *Georgicelor*, care numește fără înconjur toate uneltele agriculturii? Abia dacă le cunoaștem, și moliciunea noastră orgolioasă, formată în odihna și luxul orașelor, leagă din nefericire o idee de inferioritate de acele munci ale cîmpului și de amănuntele acelor arte utile pe care stăpînii și legislatorii pămîntului le cultivau cu mîinile lui victorioase. Dacă bunii noștri poeți ar fi știut să exprime în chip fericit lucrurile

mici, limba noastră ar fi adăugat un mare merit avantajului de a fi devenit prima limbă a lumii întrucât privește farmecele conversației și exprimarea sentimentului. Au predominat însă limbajul inimii și stilul teatrului, care au înfrumusețat limba franceză, dar i-au închis agreeamentele în niște limite cam prea strînse“.

În anii aceștia are Voltaire prilejul să se lege prietenește cu una din cele mai pure și mai înalte figuri ale veacului, cu scriitorul Vauvenargues. Descendent al unei familii nobiliare, ofițer viteaz, dar trebuind să abandoneze cariera armelor din pricina sănătății sale șovăitoare, Vauvenargues este unul din reprezentanții acelui curent al sensibilității, care străbate veacul alături de iluminism. „Marile gândiri, — scrie Vauvenargues, în culegerea lui de maxime, — vin din inimă“. Vauvenargues nu este de acord cu estetica regulilor, preconizate de clasicism. „Trebuie să mărturisim, — scrie el odată, — că în artele geniului totul este opera instinctului“. Natura este marea îndrumătoare a omului: „Inteligența se înșală mai des decât natura“. Vauvenargues era un spirit adînc și sensibil. Caracterul lui era plin de forță și măreție stoică în fața durerii și a morții. Arătîndu-i admirație și stimă, scriitorul mai bătrîn răspunde cu sentimente de iubire. În relațiile sale cu Vauvenargues, avem impresia că Voltaire devine conștient de limitele lui și elanul său către scriitorul mai tînăr este ca un omagiu adus unor forțe spirituale care-l depășeau.

În 1746, Voltaire devine gentilom ordinar al regelui, o distincție care provoacă protestul aristocrației, încredințată că astfel de titluri trebuiau să-i rămînă rezervate. Într-o seară, la Fontainebleau, unde urmase curtea, scriitorul asistă cum prietena lui, doamna du Châtelet, este prădată la jocul de cărți de o mare sumă de bani, prin măsuri operate de partenerii ei, toți oameni din înalta aristocrație. Voltaire îi numește pe acești domni cu termenul care li se potrivea. Partenerii doamnei du Châtelet erau niște escroci. Această expresie putea aduce consecințele cele mai grave. Voltaire se refugiază la Sceaux, în castelul ducesei de Maine, unde trăiește cîtva timp ascuns, fără să îndrăznească să se arate la lumina zilei, cu obloanele totdeauna închise. Noi opere, primele romane filozofice ale lui Voltaire, rodesc în camera cufundată în întuneric din castelul de la Sceaux.

## XII

Încet-încet, sentimentul de securitate al scriitorului pare că se reface. Îndrăznește să se arate la Cirey. Dar este bucuros cînd regele Stanislas îl invită la curtea lui, la Lunéville. Bătrînul rege, socrul lui Ludovic al XV-lea, după ce părăsise Polonia, acceptase regatul Lorenei, care trebuia de altfel să revie Franței, îndată după moartea lui. Stanislas dorea să-și decoreze reședința prin prezența unora dintre spiritele distinse ale vremii. Voltaire, însoțit de doamna du Châtelet, este primit cu cinste. Printre scriitorii care aspirau la una din pensiile acordate de regele Lorenei, era și numitul Fréron, publicist catolic, spirit cinic și invidios, unul din acei care l-au urmărit cu o ură mai statornică pe Voltaire, în nenumărate pamflete și improvizații. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsurile sale. Anecdotele pe seama lui Fréron, răspîndite printre prieteni, au grupat simpatiile amuzate ale publicului de partea marelui scriitor. Într-un rînd îi consacră epigrama zdrobitoare:

„Deunăzi într-o vilcea,  
Un șarpe pe Fréron mușca.  
Ce credeți că s-a întîmplat?  
Sărmanul șarpe a crăpat.“

În cercul regelui Stanislas trăiește un tânăr ofițer care ajunsese la oarecare notorietate literară. Este Saint-Lambert, autorul culegerii de poeme *Les Saisons* (*Anotimpurile*), prin care natura ca temă literară intră în poezia franceză a vremii, după modelul englezului Thomson în ale sale *The seasons*. Saint-Lambert n-are decât treizeci de ani, este frumos și pare un poet mai inspirat decât i-a plăcut posterității să confirme. O legătură de dragoste se stabilește între Saint-Lambert și doamna du Châtelet. Când această legătură îi devine evidentă, Voltaire ia hotărâri violente. Vrea să plece îndată, în mijlocul nopții. „Divina Emilie“, care de multă vreme nu mai era pentru Voltaire decât o prietenă devotată și asociata lucrărilor lui științifice, știe să readucă liniștea în spiritul tulburat al vechiului amic. În iunie 1748, cei doi prieteni, împăcați, pleacă împreună la Paris, unde începuseră repetițiile noii tragedii a lui Voltaire, *Semiramis*. Cenzorul era poetul dramatic Crébillon, autor al unei tragedii pe aceeași temă. Au trebuit multe intervenții, despre care mărturisesc scrisorile lui Voltaire din această vreme, pentru ca tragedia să poată fi reprezentată. Dar premiera nu aduce nici o bucurie poetului. După obiceiul timpului, amintit și mai înainte, piesa se desfășura în mijlocul notabilităților, așezate pe scenă. Când un spirit apără lângă mormîntul lui Ninus, soldatul însărcinat cu paza scenei începu să strige: „Faceți loc stafiei, domnilor, faceți loc!“ Hohotele de rîs ale parterului compromis spectacolul. Voltaire părăsește Parisul, pentru a se înapoia la Luneville. Pe drum se îmbolnăvește grav. Cirey i se pare un loc mai bun de întremare. Ajuns aici, doamna du Châtelet îi face destăinuirea că va fi din nou mamă. După cîteva luni se naște o fetiță, care nu va trăi decât cîteva săptămîni. Lehuza pare a fi suportat bine nașterea, dar după cîteva zile apar simptome alarmante și, în noaptea dintre 3 și 4 septembrie 1749, Emilie du Châtelet moare în al patruzeci și treilea an al vieții. Durerea lui Voltaire este nemăsurată. Se prăbușește și își pierde conștiința la ieșirea din camera în care zăcea moartă vechea, grațioasă și mult înzestrată lui prietenă. Prezența lui în domeniul de la Cirey nu mai avea nici un rost. Îl părăsește deci și se instalează la Paris, unde doamna Denis, nepoata, vine să-i îngrijească gospodăria. În vremea aceasta, Frederic al II-lea nu încetase să insiste pentru a-l atrage pe Voltaire la Potsdam. Trebuia obținută autorizația lui Ludovic al XV-lea. Acesta aprobă în cele din urmă eliberarea din toate funcțiile a gentilomului curții sale. Cercurile aristocrate sînt foarte mulțumite de această soluție. În iulie 1750, Voltaire sosește la Potsdam.

### XIII

Încă de pe cînd era prinț moștenitor, viitorul rege al Prusiei adresase lui Voltaire omagiul admirației și recunoștinței sale. Trecînd printr-o tinerețe grea, suportînd tirania tatălui său, a lui Frederic-Wilhelm I, care, într-un rînd, îl închide ca pe un prizonier și execută, sub ferestrele închisorii sale, pe prietenul cu care voise să fugă de sub apăsare, Frederic adoră în Voltaire pe eliberatorul tuturor oame-nilor. Prima scrisoare a prințului sosește, la Cirey, la 8 august 1736 și cea din urmă pe care bătrînul rege o adresează filozofului este datată din 1778, cu puțin timp înainte de moartea acestuia din urmă. Lunga corespondență, purtată într-un răs-timp de patruzeci și doi de ani, alcătuiește unul din cele mai interesante docu-mente ale epocii. Admirația lui Frederic pentru scriitorul francez este nemăr-ginită: „Mă îndoiesc, — îi scrie el în 1736, — că există un Voltaire în lume și posed sistemul cu care pot să-i contest existența. Este cu neputință ca un singur om să execute toată munca atribuită domnului de Voltaire. Este evident că la

Cirey există o întreagă Academie, compusă din elita întregului pământ, din filozofi care traduc și comentează pe Newton, din poeți ai unor epopi eroice, din Corneille, Catulli și Tucidizi, și lucrările acestei Academii sînt date la iveală sub numele lui Voltaire, tot astfel precum faptele unei armate întregi sînt atribuite comandantului ei". Dorința cea mai vie a lui Frederic este să cunoască personal pe omul extraordinar, admirat pentru atîtea motive, și, dacă s-ar fi putut, să-l atragă în statul pe care se pregătea să-l conducă.

După moartea lui Frederic-Wilhelm I, în mai 1740, noul rege întreprinde o călătorie de inspecție, pe care ar fi dorit s-o continue pînă la Bruxelles, unde Voltaire se găsea împreună cu marchiza du Châtelet. O boală, cu febră mare, îl împiedică pe rege să execute acest proiect. Voltaire este invitat însă la castelul Moyland, unde între 11 și 14 septembrie are loc prima întrevvedere dintre cei doi bărbați. Este discutată problema tipăririi tratatului de filozofie politică compus de Frederic, *Anti-Machiavelli*, pe care regele îl încredințase lui Voltaire, cu însărcinarea de a supraveghea editarea lui, dar pe care regele ar fi dorit acum s-o mai amîne. Voltaire îi citește lui Frederic noua lui tragedie, *Mohamed*. O lună mai tîrziu moare și împăratul Austriei, Carol al VI-lea. Frederic al II-lea socotește că a sosit momentul să ocupe Silezia, care aparținuse pînă atunci coroanei austriece. Voltaire îl vizitează din nou pe rege la Rheinsberg, doritor să obțină informații mai precise asupra planurilor lui Frederic, pe care bucuros le-ar fi transmis cardinalului Fleury. Regele rămîne însă enigmatic. Cîrînd izbucnește războiul dintre Prusia și Austria. Corespondența regelui cu filozoful nu se întrerupe nici în vremea aceasta. După victoria de la Moollwitz, Frederic i-o comunică lui Voltaire la Lille, unde scriitorul asista la premiera lui *Mohamed*. Într-o pauză a spectacolului, Voltaire apare pe scenă pentru a aduce la cunoștința publicului vestea atît de importantă. Războiul silezian atrăsese Franța de partea Prusiei și pe englezi de partea Austriei. Dar cînd prin tratatul de pace de la Breslau, care pune capăt primului război pentru Silezia, Franța se găsește izolată în fața Angliei, Voltaire socotește că a sosit momentul să poată fi de folos țării sale, printr-o acțiune diplomatică de seamă. Regele se găsea acum la Aachen și-l invită acolo pe Voltaire, dar continuă să păstreze aceeași muțenie cît privește proiectele lui politice și militare. Cardinalul Fleury, ajuns la vîrsta de nouăzeci de ani, depune funcțiunile sale. Conducerea politicii externe a Franței trece în mîinile contelui d'Argenson, fostul coleg de școală al lui Voltaire. Acțiunea diplomatică a lui Voltaire putea deveni acum mai ușoară. Pornește deci la Berlin, este primit cu prietenie, dar nu izbutește să dezlege mai mult enigma pecetluită a planurilor prusace. În septembrie 1743, îl întovărășește pe rege în călătoria la Bayreuth, unde acesta urma să viziteze pe sora lui, Wilhelmina. În drumul de înapoiere, la Spandau, filozoful are prilejul să intervină în favoarea unui nenorocit căruia i se tăiasa nasul și urechile pentru că, neputînd să suporte regimul militarismului prusac, dezertase din armată și înfruntase pe fostul rege, cînd fusese prins. Nenorocitul este trimis într-un spital cu o pensie de treizeci de centime pe zi. Absolutismul nu se dovedea prea generos nici în noul regim al lui Frederic al II-lea. În decembrie, Voltaire este din nou la Paris. În primăvara următoare, Frederic reia tratativele cu Franța și războiul împotriva Austriei începe din nou. Urmează ani grei de lupte. Pustiirile războiului se întind. Pacea se restabilește abia în 1749, prin tratatul de la Aachen.

Între timp, murise doamna du Châtelet și Voltaire se instalase la Paris. Frederic nu părăsise însă ideea de a-l aduce pe lîngă sine și de a-l întrebuința ca pe or-

amentul cel mai de seamă al curții sale. Pentru a face imposibilă rămânerea mai departe a scriitorului în Franța, Frederic nu ezitase să folosească o stratagemă destul de surprinzătoare din partea autorului lui *Anti-Machiavelli*, dar explicabilă prin dese contrastele dintre ideile politice ale suveranului și practica guvernării lui. Răspundise în copie, prin intermediul ambasadorului Rothemburg, o scrisoare de-a lui Voltaire, ireverențioasă față de episcopul de Mirepoix, și provocase încă odată revolta cercurilor aristocrate împotriva filozofului. Insistențele lui Frederic nu încetează nici un moment. Hotărîrea filozofului se formează în iulie 1750.

#### XIV

La Potsdam, Voltaire este primit cu cele mai mari onoruri. Este numit îndată gentilom al curții, i se conferă ordinul *pour le mérite* și o pensie anuală de 2000 de livre. Este adăpostit în castelul Sans-Souci, locuința regelui. Singura obligație a scriitorului este să revadă, din punctul de vedere al corectitudinii formelor, operele franceze în versuri și proză, pe care regele le producea în mare abundență. La curtea lui Frederic se adunase o societate de spirite libere, filozofi, oameni de știință și literați, dar și unii nobili mai mult sau mai puțin aventurieri. Se întrunesc cu toții în fiecare seară, în jurul mesei regale. Se vorbește în franțuzește și, în orgiile de spirit, continuate pînă la orele cele mai tîrzii ale nopții, prejudecățile vremii sînt teribil subminate. Voltaire este spiritul animator al cercului, din care mai fac parte medicul și filozoful materialist și ateu La Mettrie, care va muri la Potsdam după puțină vreme, fizicianul, astronomul și matematicianul Maupertuis, devenit celebru prin călătoria sa în regiunile polare unde controlase, prin măsurători, ipoteza newtoniană despre turtirea polilor, venețianul Algarotti, matematician și popularizator al lui Newton în Italia, marchizul d'Argens, un om fără profesie, dar învățat și amabil, cavalerul Chasot, ofițer al lui Frederic în timpul războiului Suediei, George Keith, un scoțian refugiat, folosit de rege ca trimis extraordinar în Franța, cu prilejul urcării sale pe tron. Masa de seară a lui Frederic a fost unul din centrele iluminismului european. Ce deosebire față de Versailles! Prin libertate de spirit, prin protecția acordată unora dintre inteligențele cele mai înaintate ale vremii, curtea lui Frederic năzuia să dețină conducerea culturii mondiale, oricît, altfel, prin războaiele lui injuste, regele a contrazis adeseori programul lui iluminist.

Armonia acestei societăți este tulburată curînd printr-o serie de împrejurări, în care este drept a recunoaște partea de vină a lui Voltaire. Manifestînd adeseori dezinteresare materială, ca de pildă în toate prilejurile în care și-a cedat drepturile de autor jucat și editat, generos față de rude și prieteni, gata să ajute cu punga lui pe un om căzut în nenorocire sau pe un tînăr merituos, Voltaire nu disprețuia întreprinderile remunerative, în legătură cu care spiritul lui găsea soluții ingenioase. Om din clasa burgheză, Voltaire avea talentele burgheziei. Îndemînările lui financiare îi aduseseră o avere destul de însemnată. Aceste îndemînări se vădese însă cu indelicatețe, atunci cînd aflînd că statul prusac răscumpără la prețul lor întreg obligații devalorizate, emise în Saxonia, însărcinează pe un oarecare Abraham Hirschel să cumpere la Dresda un stoc important din aceste hîrtii și să le schimbe la Berlin. Cum, între timp, apăruse un decret care interzicea importul de hîrtii de stat saxone, tocmai pentru a zăgăzui specula, Hirschel rămîne împovărat cu un pachet de obligații devalorizate și refuză să-i înapoieze lui Voltaire suma de bani primită de la acesta. Urmează un proces în care scriitorul obține cîștig de cauză, dar care îl supără pe rege. Oaspetele lui la Potsdam, filozoful atît de admirat și iubit, n-ar fi trebuit

să se lase ispitit de o speculație nu cu totul curată. Regele refuză să-l mai vadă cît timp durează procesul; îl primește din nou abia după pronunțarea sentinței, nu însă fără a-i comunica în scris dezaprobarea lui.

Procesul lui Voltaire stîrnește mare senzație la Berlin. Un tînăr de douăzeci de ani, viitorul mare scriitor Gotthold Ephraim Lessing, care îndeplinise cîtva timp funcțiuni de secretar pe lîngă filozoful francez, fixează momentul într-o epigramă mușcătoare. Voltaire tipărise o parte din opera pe care o pregătea la Berlin, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, pentru a o oferi regelui și curții. Cîteva din colile tipărite ajung în mîinile lui Lessing, care le comunică voltairienilor din Berlin, ba chiar le ia cu sine, cînd pleacă în Saxonia. Fiindcă Voltaire se temea că noua lui operă ar putea fi tipărită din nou, falsificată și difuzată, așa cum i se întîmplase de mai multe ori cu alte lucrări, îi scrie cu oarecare violență lui Lessing și-l amenință cu urmări. Colile de tipar îi revin în fine filozofului și acesta se grăbește să repare efectul primei lui vivacități printr-o scrisoare amabilă și împăciuitoare. Lessing răspunde cu o epistolă în latinește care s-a pierdut, dar care pare să fi fost destul de necruțătoare. Relațiile personale dintre Lessing și Voltaire se întrerup în momentul acesta, dar poetul dramatic francez va deveni mai tîrziu victima criticului german în *Dramaturgia hamburgică*.

Noi nori se adună asupra societății din Potsdam, cînd Voltaire află că regele ar fi spus vorbind despre gentilomul lui, marele scriitor încărcat de atîtea favoruri: „Storci portocala și pe urmă arunci coaja“. Era cu puțință? Aceasta era soarta pe care Frederic i-o rezerva lui Voltaire? După cîtva timp, vizitat de generalul Mannstein, venit pentru a-i cere să revadă manuscrisul amintirilor sale din Rusia, Voltaire îl roagă să-și repete vizita mai tîrziu, deoarece deocamdată era ocupat cu o treabă ingrată: „Regele mi-a trimis să-i spăl rufele murdare!“. Maupertuis raportează această vorbă regelui, care deocamdată nu trage consecințele. Intervine însă după cîtva timp în polemica dintre Voltaire și indiscretul lui emul, căruia regele îi încredinșase președinția Academiei de Științe din Berlin. Maupertuis era un om cu merite nelăgăduite, dar un spirit cam amarnic, exasperat de o veche boală de plămîni. Formulase o lege a minimei rezistențe, menite să explice unele fenomene mecanice. Matematicianul König, care vizitase altădată împreună cu Maupertuis, pe doamna du Châtelet la Cirey și trăia acum la Berlin ca membru al Academiei de Științe, afirmă, într-un memoriu academic, că legea minimei rezistențe nu era de loc nouă, fiindcă Leibniz o formulase de multă vreme în corespondența sa. König este somat să producă textul lui Leibniz, dar cum nu este în stare s-o facă, Academia din Berlin votează încheierea propusă de președintele ei, prin care König este veștejit ca un falsificator. Acesta replică, la rîndu-i, într-un *Apel către public*. O broșură anonimă îi vine în ajutor: *Răspunsul unui academician din Berlin*, în care este denunțată tirania exercitată de Președintele Academiei din Berlin, care nu pregeta să pună acest for în slujba resentimentelor lui personale. Autorul broșurii era Voltaire. Cînd regele află despre atacul îndreptat împotriva Academiei sale și a președintelui care se bucura de toată încrederea, se hotărăște să intervină în polemică. După puțin timp apare o broșură anonimă, tipărită cu stema regală pe copertă și în care sub titlul: *Scrisoarea unui academician din Berlin către un academician din Paris*, o dată cu mari laude adresate lui Maupertuis, atribuie invidiei, ignoranței și minciunii, criticile aduse acestuia. De data aceasta Voltaire nu mai putea răspunde, cel puțin atîta timp cît era oaspetele castelului Sans-Souci. Dar Maupertuis prezenta mai multe puncte slabe. Președintele Academiei din Berlin publicase o



culegere de *Scrisori*, în care se puteau citi propuneri din cele mai surprinzătoare, pe lângă care un umorist nu putea trece nebagător de seamă. Maupertuis voia să se sape o groapă pînă în centrul pămîntului, pentru a se dovedi existența pirosferei, să se înființeze un oraș latin, pentru ca tinerii să învețe acolo latina, medicii să nu fie plătiți decît atunci cînd bolnavii lor se însănătoșesc etc. Voltaire continuă să formuleze propuneri la fel de fanteziste și compune *Istoria doctorului Akakia și a Indigenului din Saint-Malo*<sup>1</sup>, de care toată lumea face mare haz. Frederic este însă mînios. Cere să i se dea întreaga ediție, pentru a o nimici, și silește pe Voltaire să semneze o declarație prin care acesta se obliga să nu mai compună vreun alt pamflet împotriva vreunui om celebru sau a vreunui suveran, atîta timp cît era oaspetele și gentilomul curții sale. Ediția *Doctorului Akakia* nu mai putea fi găsită. Manuscrisul operei pornise la Dresda, de unde volumele din nou tipărite se iveau mereu la Berlin. Exemplarele confiscate sînt arse, din ordinul regelui, în diferite puncte ale capitalei, așa cum se întîmplase cu *Scrisorile engleze*, la Paris, cu ani și ani în urmă. Voltaire înapoiază regelui insignele gentilomatului său, ordinul *Pour le merite* și documentul pensionării sale, care îi sînt restituite însă în aceeași zi.

Voltaire este stăpînit din momentul acesta de gîndul de a părăsi Potsdamul și Prusia. La început, Frederic caută să-l rețină. Dar cînd filozoful revine și insistă, regele îi urează călătorie bună. I se pune însă în vedere lui Voltaire să restituie împreună cu piesele pe care le mai înapoiasc o dată, un volum de poezii originale, compuse de rege și pe care acesta i le încredințase. Scriitorul uită să se conformeze acestor ordine. Drumul înapoierii spre Franța îl duce pe ilustrul călător prin Lipsca, unde-l ajunge o amenințare cu moartea a lui Maupertuis. Voltaire adaugă noi paragrafe *Doctorului Akakia*. Sosește în fine, la Frankfurt, orașul liber situat în afară de teritoriile lui Frederic. Aici i se prezintă rezidentul prusac, Freytag, care îl declară arestat pînă în momentul în care va scoate la iveală piesele cerute la Potsdam, și, mai cu seamă, volumul de versuri. Toate aceste lucruri se găseau în lăzile rămase la Lipsca și care-l urmau. Lăzile sosesc după 18 zile și lucrurile sînt atunci înapoiate. Freytag continuă însă să-l țină arestat pe scriitor, în așteptarea unor noi dispoziții. Într-o zi, Voltaire încearcă să evadeze dar este prins și paza se întărește în jurul lui. Abia după 5 săptămîni intervin autoritățile din Frankfurt, care îi redau scriitorului libertatea. Încercarea unui spirit liber al vremii de a trăi pe lângă o curte regală nu se dovedise mai posibilă la Potsdam decît la Versailles.

Voltaire avea acum 59 de ani. Atinsese vîrsta bătrîneții. Era un omuleț slab, cu fața topită, mai totdeauna bolnav, dar rămas foarte vioi și mobil, în ciuda puținătății lui trupesti. „Universul“, cum se spunea pe atunci, îl admira. Scria, vorbea, se mișca pentru privirile întregii omeniri. N-avea însă un cămin al lui, nici rude foarte apropiate și iubitoare, nici o patrie în care să poată trăi liber și cu demnitate. Protecția suveranilor dăduse rezultatele cunoscute. Încotro să-și îndrepte nava lui mereu scuturată de furtuni?

## XV

Se oprește întîi la Mainz, unde este bine primit de prințul elector, care face să se reprezînte, pe scena castelului din Schweitzingen, patru din tragediile sale. Pornește apoi în Alsacia. La Colmar, află că un editor din Haga a publicat o operă de a lui, o *Prescurtare a istoriei universale (Abregé de l'histoire universalle)*, al cărui

<sup>1</sup> Maupertuis era breton, născut la Saint-Malo.

manuscris i se furase. Editarea se făcuse cu substituții de cuvinte compromițătoare pentru autor. La Viena se tipăresc din nou, fără autorizația poetului, fragmente din *La Pucelle*. Opinia aristocratică, la Paris, se manifesta din nou împotriva-i. Regele nu mai voia cu nici un preț să-l mai vadă la curte. Nici în Alsacia, unde influența iezuită era foarte puternică, nu putea rămîne mai departe. Poposește într-o zi la Lyon și se duce să-l viziteze pe cardinalul Tencin, un vechi prieten, dar acesta se scuză că nu-l poate reține la masă, deoarece persoana poetului nu era bine văzută la curte. Ajunge, în fine, la Geneva, unde trăia vestitul doctor Tronchin, medicul lui, față de care filozoful nutrea sentimente de prietenie și admirație, nu în același fel răsplătite. Cîrînd se dovedește că instalarea la Geneva nu va fi posibilă. Cetatea calvinistă nu îngăduia spectacolele de teatru. O trupă de meseriași care jucase tragedia lui Voltaire, *Moartea lui Cezar*, trebuise să răspundă în fața Consiliului orașului. Cumpără atunci proprietatea *Les Délices*, unde trăiește în lunile de vară, ca mare proprietar. Iarna locuiește la Lausanne, unde se adunase o distinsă societate de refugiați francezi, mai deschisă pentru forma de spirit a scriitorului. Din cînd în cînd trebuie să se ocupe de atacurile pe care invidia le punea la cale împotriva-i. Un oarecare La Beaumelle, literat mediocru, implicat de mai multe ori în afaceri scandaloase, din care nu lipsiseră furturile și excocheriile matrimoniale, tipărește în străinătate operele lui Voltaire, falsificîndu-le și însoțindu-le cu note, menite așa-zicînd să le perfecționeze. Același La Beaumelle îl înundă cu scrisori anonime. Autorul poemei *La Pucelle* îi va fixa portretul moral, în cîntul al XVIII-lea, unde Fréron descrie regelui Charles pe membrii bandei sale:

„Mi-e totdeauna sprijin La Beaumelle:  
E cel mai josnic, dar mi-este fidel.  
Distrat adesea, deși bun creștin,  
Confundă buzunarul lui cu cel vecin“...

La Geneva, trăia și un oarecare Guyot de Merville care, ca și La Beaumelle, își făcuse o profesiune din urmărirea marelui scriitor. Socotînd, în cele din urmă, că ar fi mai bine să-l cîștige prin adulație, îi propune să-i editeze, cu note, operele dramatice și să i le dedice pe ale sale personale. Răspunsul lui Voltaire, o mostră a ironiei lui mereu active, merită să fie cunoscut: „Domnule, răzbunarea obosește sufletul și al meu are nevoie de odihnă. Prietenia mea n-are mare valoare și nu este vrednică de jertfa pe care mi-o oferiți. Voi încerca să trag foloase din tot ceea ce este just și rezonabil în cele patru volume care cuprind critica operelor mele și vă mulțumesc pentru osteneala pe care v-ați dat-o cu atîta generozitate spre a-mi îndrepta greșelile. Dacă cele două satire, inspirate de Rousseau și Desfontaines, sînt demne să placă, publicul vă va aplauda. Sînt de părere că publicul trebuie să rămînă judecătorul nostru. Dedicăția operelor dvs., pe care îmi faceți cîinstea să mi-o oferiți, n-ar adăuga nimic operelor dvs. În ce mă privește, adresez dedicații numai prietenilor mei. Așadar, domnule, dacă sînteți de acord cu mine, lăsați ca raporturile dintre noi să rămînă cele din trecut“. Insolența unui arivist literar a primit rareori o replică mai tăioasă.

Dar în afară de indivizii dubioși sau respingători care se agită în preajmă-i, Voltaire are bucuria să cunoască acum un om superior, cu care se leagă prietenește. Este tînărul matematician și gînditor d'Alembert, care, împreună cu Diderot, începuse să publice *Enciclopedia*. Voltaire devine colaboratorul acestei mari opere,

sinteză a științei timpului și instrument ideologic în lupta pe care secolul o duce împotriva superstiției și fanatismului. „Atîta timp cît va mai fi o fărîmă de viață în mine — îi scrie Voltaire lui d'Alembert, — voi rămîne în serviciul glorioșilor autori ai *Enciclopediei*. Voi considera întotdeauna ca o mare cinste să pot colabora, cu slabele-mi puteri, la cel mai frumos monument pe care și-l ridică poporul și literatura franceză“. Corespondența lui Voltaire cu d'Alembert alcătuiește unul din cele mai interesante documente ale luptei purtate de iluminism împotriva forțelor reacțiunii, în special contra jesuitismului. Elanul către o formă umană și înțeleaptă a civilizației îl duce pe Voltaire către timpurile Chinei vechi, de unde evocă episodul înfățișat în drama *Orfanul din China*. Lucrările compuse în noua lui așezare, de unde porneau mereu scrisori, unele semnate *elvețianul Voltaire*, se înmulțesc. Un timp destul de întins este acordat sociabilității. Numeroși vizitatori bat la ușa scriitorului. Într-o zi este Gibbon, viitorul istoric englez. Altădată este venețianul Cassanova, un aventurier cu întinse legături, devenit celebru mai tîrziu, prin *Memoriile* sale, în care, împreună cu povestirea multelor lui succese donjuanești, epoca de corupție a rococoului își găsisese una din oglinzile ei cele mai fidele. Convorbirea cu Cassanova nu era nici de cum plictisitoare. Voltaire pare s-o fi gustat. În tot cazul, *Memoriile* au consemnat-o și din paginile lor știm că filozoful francez a aflat, după cum nici nu se putea altfel, că oaspetele lui devenit celebru printr-o viață puțin regulată, era un apărător al credinței și al statului absolutist. În aceeași epocă achiziționează Voltaire domeniile de pe teritoriul francez, de la Tournay și Ferney, unde frumosul castel, construit în stilul Renașterii, va fi de aci înainte locuința statornică a filozofului.

## XVI

Nenumărate opere noi se adună de-aci înainte sub pana lui Voltaire. Mișnarea omenească este enormă în juru-i. Spiritul lui scinteiază mereu cu neostenita-i spontaneitate. În 1755, Jean-Jacques Rousseau îi trimise a doua lui lucrare: *Despre originea inegalității printre oameni*. Este o scriere grea de gînduri noi și îndrăznețe, din fuiorul cărora s-au desprins multe din îndrumările lumii moderne. Societatea coruptă și artificială a vremii sale primește aici cîteva din loviturile care trebuiau s-o dărîme. Marele gînditor este un spirit radical, un polemist cutezător. Societății timpului său el îi zugrăvește portretul ademenitor al „bunului sălbatic“, despre a cărui superioritate morală vorbiseră adeseori călătorii în părțile de curînd descoperite ale lumii. Voltaire răspunde cu obișnuita lui ironie: „Am primit cartea pe care ați scris-o împotriva genului uman și vă mulțumesc pentru ea. Veți face plăcere oamenilor, spunîndu-le adevărul, dar nu-i veți îndrepta. Ar fi fost imposibil ca cineva să fi pictat în culori mai puternice grozăviile societății omenești, de la care ignoranța și slăbiciunea noastră își făgăduise atîtea mîngieri. Nimeni n-a întrebuințat mai mult spirit pentru a ne face mai stupizi. Cine citește opera dvs. este cuprins de pofta de a umbla în patru labe, dar cum au trecut mai mult de șaiszeci de ani de cînd am pierdut acest obicei, simt că, din păcate, îmi este cu neputință să-l reiau, lăsîndu-l pe seama acelor care sînt mai vrednici să-l practice decît dvs. și cu mine“. Nu se puteau închipui două structuri omenești mai deosebite decît Voltaire și Rousseau. Prietenul civilizației, autorul *Omului de lume*, marele burghez, nu putea găsi nici o cale către sufletul solitarului, ferventul naturii, reprezentantul unei mici burghezii radicale. Raporturile lor nu s-au îmbunătățit niciodată.

Încă înainte de epoca elvețiană, începe Voltaire să compună renumitele lui povestiri filozofice. Scriitorul află în aceste narațiuni una din formele cele mai potrivite pentru întruparea și propagarea ideilor lui. În însăilări de episoade mai mult sau mai puțin întinse, închipuite după modelul povestirilor picarești sau după acela al basmelor arabe din *O mie și una de nopți*, cunoscute de secolul al XVIII-lea în versiunea franceză a lui Galland, scriitorul transmitea, prin intermediul unor personaje și situații alegorice, reflecțiile sale morale. Epoca s-a amuzat mult de sprintenele pagini narative ale lui Voltaire, pline de suculența bogată a unui tîlc ușor de deslușit. Nu ne vom ocupa de toate aceste povestiri, dar vom aminti pe cele mai renumite dintre ele. Iată pe *Zadig sau destînl*, unde sînt povestite întîmplările unui înțelept oriental, adus să verifice cu prețul celor mai variate nenorociri personale, infidelitatea femeilor, stupiditatea superstițiilor, erorile justiției, absurditatea unor tradiții, întreaga țesătură de perfidii, prejudecăți și cruzimi care făceau atît de grea viața omenească, nu numai în Chaldea lui Zadig, dar și în Franța lui Voltaire. Așa de pildă, în Babylon, oamenii se certau de o mie cinci sute de ani, neputîndu-se hotărî dacă se cuvine să pătrunzi în templul lui Mitra cu piciorul stîng sau cu piciorul drept. Oare controversile care întrețineau vrăjmășia dintre diferitele secte religioase aveau un obiect mai serios? Zadig rezolvă disputa milenară, atunci cînd pătrunde în templul lui Mitra sărind cu picioarele împreunate. Zadig se rănește o dată la ochiul stîng. Învățulat medic Hermes declară că ochiul drept ar fi putut să fie salvat, dacă el ar fi fost rănit, dar că ochiul stîng este neapărat pierdut. Zadig se vindecă, dar Hermes publică un volum gros în care dovedește că ochiul stîng al lui Zadig n-ar trebui să se vindece niciodată. O lege a lui Zoroastru interzicea mîncarea zgriptorilor. Dar există oare zgriptori? Zadig intervine în dezbatere, recomandînd să nu fie mîncăți în nici un caz, este însă acuzat de impietate de către arhimagul Yebor, „omul cel mai stupid și, prin urmare, cel mai fanatic din Chaldea“. Toate episoadele povestirii conțin cîte o aluzie la absurdități din propria vreme a povestitorului.

În *Micromegas*, o povestire care împrumută ficțiunea narativă folosită de Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, este vorba de aventurile unui locuitor al planetei Sirius, care după ce poposește pe Saturn și se însoțește cu un saturnian, descinde pe pămînt și observă moravurile și ideile oamenilor. Cei doi uriași, cărora lucrurile pămîntești le apar în minime și rizibile dimensiuni, află despre sterilele dispute metafizice ale oamenilor, despre nebunia lor în războaie, despre cruzimea acelor care le provoacă. În *Naivul (L'Ingénu)*, moravurile franceze sînt văzute prin prisma unui indigen din Canada, ajuns în Europa, unde puritatea cugetului și inimii lui îi aduc multe și felurite nenorociri. În *Prințesa din Babylon*, doi amanți orientali, mereu despărțiți și care se caută mereu ca în romanul grec al lui Heliodor, vizitează pe rînd China unde admiră religia naturală a lui Confucius, țara Cimerienilor, adică Rusia lui Petru I și Catherina a II-a, unde doi suverani filozofi au transformat o „țară barbară“ într-un stat civilizat, apoi Scandinavia și Polonia, cu bunele lor rînduieli provenite dintr-un absolutism lăsat, Țările-de-Jos, unde toleranța găsise un ultim refugiu, Roma și abuzurile curiei papale, Spania inchiziției: tablou al lumii, dar mai cu seamă al Europei, văzut cu ochii nepreveniți ai unor străini exotici, ca acei ai persanilor din narațiunea lui Montesquieu (*Les lettres persanes*). Pretutindeni, deci, în povestirile filozofice ale lui Voltaire, variațiile punctului de vedere și ale perspectivei pun în lumină situații și idei, a căror absurditate nu era percepută de spiritul vremii, tocit prin deprinderile sale. Ficțiunea extra-terestră

a sălbaticului și a străinului acordă întregul lor relief detestabil absurdităților civilizației absolutiste.

Metoda satirică este alta în *Candide*, poate cea mai de seamă dintre povestirile filozofice ale lui Voltaire. De data aceasta este vorba de un tânăr german, elevul filozofului Pangloss, care profesează, întocmai ca Leibniz și Pope, ideea că lumea aceasta este nu numai bună, dar cea mai bună dintre toate lumile posibile. Nenumăratele nenorociri întâmplate lui Candide în cursul unei existențe zbuciumate în care nu încetează să-și caute iubita, pe Cunigunda, nu dezarmează zelul doctrinar al tânărului filozof. Comicul narațiunii provine din contrastul mereu refăcut între optimismul teoretic al lui Candide și grelele încercări la care îl supun rânduilele lumii din vremea lui. Regăsind-o, în cele din urmă, pe Cunigunda, devenită bătrână și urită, eroul înțelege că trebuie să-și caute fericirea îngustându-și zona de atingere cu lumea. Se așază deci pe țărmurile Bosforului, într-o mică proprietate, cu singura preocupare de a munci și de a se întreține, într-un loc ferit al lumii. *Candide* este deci satira optimismului leibnizian, reprezentat de Pope în Anglia, unde exprima mulțumirea în mijlocul lumii a unei burghezii ajunsă la putere. Sentimentul acesta nu putea fi acel al burgheziei franceze trăind încă în epoca luptelor ei. Soluția voltairiană oferită încercărilor legate de orînduirea vremii are un caracter individual și nu ascunde bine egoismul destul de limitat care o inspiră, dar nu este mai puțin agresivă pentru opoziția organizată în sinul burgheziei franceze, împotriva metafizicii tradiționale și a falselor ei mîngîieri. Epoca a recunoscut îndată aciditatea criticii voltairiene în *Candide*. Opera este denunțată consiliului Genevei, care o condamnă și o încredințează călăului orașului, pentru a o azvîrli pe rug. Solemnitatea arderii lui *Candide* are loc, spre marea mîhnire a lui Voltaire, în martie 1759.

În Franța, atacurile împotriva filozofului sînt date acum de un oarecare Le Franc de Pompignan, personaj foarte încrezut, dar poet lipsit de orice valoare, traducător al profetului Ieremia. Într-un discurs ținut la Academia Franceză, Le Franc de Pompignan, al cărui singur nume suna ca o goarnă, ia apărarea puterilor constituite împotriva criticilor dizolvante ale lui Voltaire. Răzbunarea filozofului a procedat ca față de ceilalți adversari ai lui, oferindu-l în holocaust risetelor vremii. O serie de libele în proză și versuri face ridicul pe înfumuratul avocat al absolutismului. Într-o zi, filozoful compune un catren, pe care epoca și deceniile următoare n-au încetat să și-l repete:

„Profetul Ieremia știți

De ce a plîns atît, precum citiți?

Știa, săracul, că-ntr-o bună zi

Le Franc de Pompignan l-o tălmăci“.

## XVII

Printre roadele literare cele mai importante ale perioadei de la Ferney se numără și scrierile istorice ale lui Voltaire. Una dintre ele, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (*Le Siècle de Louis XIV*), a fost concepută mult înainte și a ajuns la prima ei formă, la Berlin, în 1751, cînd a și fost publicată în această primă versiune. Voltaire o reia însă acum, ducînd-o la forma ei definitivă în 1768. Spre deosebire de alți istorici ai vremii, Voltaire caută să grupeze toate izvoarele temei sale, parcurge toate operele vremii, memoriile, actele oficiale, scrisorile contemporanilor și își continuă ancheta

sa, culegînd mărturiile supraviețuitorilor epocii. *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* este deci scris cu cele mai bune metode arhivistice ale unui istoric modern. Rupînd apoi cu explicația evenimentelor istorice prin providență, Voltaire analizează cauzele lor aparținînd planului imanent al realului, printre care un rol deosebit acordă marilor personalități de conducători, unui Pericles, August, Lorenzo de Medici sau Ludovic al XIV-lea. În fine, istoria nu mai este, pentru el, narațiunea războaielor pe care suveranii le-au purtat unii împotriva altora și a tratatelor cu care le-au dat un sfîrșit, pentru a le relua la prima ocazie. Materia interesantă a istoriei este alcătuită, pentru Voltaire, din faptele de creație ale culturii, din operele artelor și ale științei. Scriitorul ajunge astfel la o formă nouă a istoriei, istoria culturii, pe care o ilustrează mai întîi prin *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, mare tablou al progreselor spirituale ale Franței în timpul suveranului absolutist, pentru care arată o simpatie determinată de faptul că, după părerea vremii, acest suveran își întemeiasă puterea sa pe clasa burgheză, din care se ridicaseră nu numai figurile cele mai proeminente ale culturii vremii, dar și cîțiva din conducătorii cei mai eminenți ai statului.

Cealaltă mare operă a lui Voltaire, *Încercare asupra moravurilor și spiritului națiunilor* (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*), a fost de asemenea concepută și dusă pînă la un anumit grad al realizării ei încă înainte de epoca începută o dată cu instalarea la Ferney. Forma definitivă a operei apare în 1769. Este o istorie universală în lungul răstimp dintre Carol cel Mare și Ludovic al XIII-lea, pe care o continuă scrierea despre Ludovic al XIV-lea și aceea, compusă mai tîrziu, despre Ludovic al XV-lea. O istorie universală dăduse, în veacul trecut, o mare față bisericească, episcopul Bossuet, vestitul orator religios. Lucrarea lui Bossuet, *Discurs asupra istoriei universale*, începea cu facerea lumii, punea în centrul expunerii istoria poporului evreiesc și sfîrșea cu Carol cel Mare, adică cu momentul în care, prin formarea unui imperiu creștin, voința esențială a providenței se realizase. Voltaire începe expunerea sa de la Carol cel Mare și-i dă un orizont mult mai întins, deoarece se ocupă și de vechile popoare ale orientului, chinezi, babilonieni, indieni, egipteni. Motorul faptelor istorice nu mai este providența, ci opiniile oamenilor, așa cum ele se schimbă din generație în generație prin transformarea moravurilor, prin influența marilor personalități creatoare de cultură, prin progresul științelor și artelor. Obiectul istoriei este deci, de data aceasta, nu numai dezvoltarea culturii, dar și aceea a moravurilor și spiritul public. Voltaire consideră lungul trecut al omenirii fără nici o iluzie. Pretutindeni, narațiunea lui pune în lumină multele și variatele nenorociri care au bîntuit neamul omenesc din pricina fanatismului religios, a trufiei stăpînitorilor și a războaielor, produse, de altfel, de fanatism și de trufie. Din cînd în cînd, istoria arată și cite un punct luminos: sînt momentele în care se aude glasul marilor personalități morale binefăcătoare sau acele ilustrate prin operele de seamă ale științei și artei. În aceste ocazii, se suspendă pentru o clipă străvechea și necurmata absurditate și cruzime a istoriei. *Încercarea asupra moravurilor* își propunea să facă evidente aceste adevăruri, să abată omenirea de pe vechile și funestele ei drumuri și s-o îndrumeze către țintele recunoscute de rațiunea eliberată de superstiții și prejudecăți. Avem deci de-a face cu o operă propagandistică a iluminismului, una din cele mai importante, alături de *Enciclopedia*. Pentru redactarea ei, Voltaire s-a folosit de alte multe lucrări ale istoriografiei anterioare și de nenumăratele izvoare pe care epoca i le punea la dispoziție.

Înțelegînd materia explozivă din care era făcută cartea lui Voltaire, cercurile reacționare ale vremii s-au alarmat. Jesuitul Nonnotte îi consacră două groase volume care, sub titlul *Erorile domnului de Voltaire (Erreurs de Monsieur de Voltaire)*, trebuiau să probeze carențele informației istorice ale acestuia, mai ales pe cele atingătoare la biserică și monarhie. Voltaire n-a rămas dator cu răspunsul său. Într-o scriere foarte întinsă, publicată sub numele lui Damilaville și sub titlul *Lămuriri istorice cu prilejul unui libel calomnios contra Încercării asupra moravurilor (Eclaircissements historiques, à l'occasion d'un libelle calomnieux contre l'Essai sur les mœurs)*, autorul a reluat, pentru a le lichida, toate punctele relevate de critica lui Nonnotte, îngăduindu-ne a strecura o privire în enormul material al surselor sale.

## XVIII

După 1760, instalat la Ferney, proprietar al moșiei Tournay, mereu productiv pe terenul literar, vizitat de nenumărați oaspeți și într-o activitate epistolară cu puține analogii în epocă, Voltaire manifestă o nouă latură a caracterului său, dovădindu-se om generos, dar mai cu seamă cetățean gata să dea urmări practice ideilor și luptelor lui filozofice. Casa lui devine ospitalieră pentru mulți oameni încercați de soartă. Când poetul Le Brun îi semnalează cazul unei descendențe, pe linie colaterală, a marelui Pierre Corneille, o tînără care trăia în sărăcie, ca fica unui factor poștal, Voltaire declară că o va primi în casa lui și se va îngriji de educația ei. Marie Corneille vine la Ferney și este tratată ca un membru al familiei. Pentru a-i constitui o zestre, Voltaire propune Academiei să îngrijească o ediție a operelor lui Corneille, și să o însoțească cu un comentar. Astfel ia naștere vestitul comentar voltairian al textului lui Corneille, operă de glosare estetică și filologică, în spiritul criticii literare a vremii, care a nemulțumit pe unii din admiratorii fără rezerve ai marelui poet tragic. Noua ediție găsește numeroși subscriitori în Franța și străinătate. Zestrea Mariei Corneille era constituită.

Țăranii din Moens refuzau să plătească zeciuiala preotului din localitate, care avea un vechi drept de prebendă asupra lor. Parlamentul din Dijon pronunțase o sentință de condamnare și cîțiva țărani fuseseră azvîrliți în închisoare. Voltaire intervine și obține eliberarea țăranilor, plătind cele 2100 de livre reclamate cu strășnicie de preot. Mult mai importante prin obiectul lor, prin tendințele cu care se legau și prin ecoul lor public, au fost celelalte cauze judiciare în care intervine Voltaire în epoca de după 1760. Simpla narațiune a acestor cauze și a rolului lui Voltaire în legătură cu ele, apoi analiza operelor și a memoriilor redactate în aceleași împrejurări, ar putea umple un întreg volum. Noi trebuie să ne mulțumim cu amintirea pe scurt a obiectului acelor cauze celebre și a rezultatelor obținute de zelul cetățenesc și de acea statornicie în luptă, în care se cuvine să admirăm deopotrivă tăria de caracter a luptătorului și consecvența filozofului.

În 1761 vine de la Toulouse vestea arestării hughenotului Jean Calas, un negustor acuzat că și-ar fi ucis fiul, pentru că acesta își manifestase intenția de a trece la catolicism. În realitate, Marc-Antoine Calas își luase singur viața. Voltaire bănuiește de la început înscenarea și nu ostenește să lupte pentru bătrînul Calas, fără să poată împiedica condamnarea și arderea lui pe rug, dar obținînd, mai tîrziu și după multe lupte, care i-au aliat întreaga opinie publică a Europei iluminate, reabilitarea memoriei lui Calas. Pînă cînd sentința de reabilitare să fie pronunțată, Voltaire tipărește în 1763, păstrînd anonimatul, scrierea *Traité sur la*

*tolerance à l'occasion de la mort de Jean Calas (Tratat asupra toleranței cu prilejul morții lui Jean Calas)*. Evitând să aducă în discuție chestiunea autorizării din nou a cultului protestant în Franța, Voltaire o sugerează rostindu-se împotriva oricărei forme a intoleranței și opunând țării și vremii sale exemplul Chinei sau al antichității, unde intoleranța religioasă n-ar fi fost cunoscută. Martirologul creștin fusese totuși un capitol al istoriei politice a Romei... Scrierea se termină cu o rugăciune: „Fie ca oamenii să-și aducă aminte că sînt frați, îngrozească-se de tirania exercitată asupra sufletelor, așa cum urăsc tîlhăria care răpește cu silnicie rodul muncii și al meșteșugului pașnic! Dacă flagelele războiului nu pot fi ocolite, cel puțin să nu ne urim unii pe alții și să nu ne sfîșiem cît timp ne aflăm în sînul păcii. Să folosim clipa existenței noastre pentru a binecuvînta, în mii de limbi felurite, din Siam pînă în California, bunătatea care ne-a dăruit această clipă“.

După cîțiva ani, un alt protestant din sudul Franței, Pierre-Paul Sirven, este urmărit pentru o acuzație asemănătoare cu a lui Calas. Fata Elisabeta Sirven, o debilă mentală, dispare într-o bună zi de acasă. Episcopul din Castres înștiințează pe părinți că Elisabeta și-a exprimat dorința să îmbrățișeze religia catolică. Sirven nu se opune acestui proiect, dar după cîțva timp Elisabeta se înapoiază la locuința părinților într-o stare vrednică de plîns: mîntea ei părea cu totul răătăcită. Forurile bisericii continuă totuși să urmărească convertirea Elisabetei. În cele din urmă, nenorocita fată se sinucide, aruncîndu-se într-o fîntînă. Pierre-Paul Sirven este acuzat că și-a ucis fiica. Temîndu-se de soarta lui Jean Calas, familia Sirven se refugiază și, după multe peripeții, află adăpost la Voltaire. Acesta izbuteste, pînă la urmă, să smulgă pe victime din ghiarele instanțelor feroce. După ce fusese executat în efigie, Sirven este reabilitat în 1771.

Un tînăr de 19 ani, aproape un copil, cavalerul La Barre, este arestat, în 1765, în urma acuzației de a fi mutilat un crucifix la Abbeville. Unul dintre coacuzai, d'Etallonnade, reușește să fugă, dar celălalt coacuzat, Moissel, pentru a se salva, își învinovățește prietenul, prezentîndu-l ca pe un ateu și un admirator al lui Voltaire. La Barre este judecat, condamnat, decapitat și ars pe rug la Arras. *Dicționarul filozofic* al lui Voltaire este azvîrlit de asemenea în flăcările care mistuiau corpul noii victime a fanatismului. Atitudinea curajoasă a lui La Barre și atrocitatea sentinței care-l lovea zguduie opinia timpului. Voltaire dă o nouă luptă și izbutește, din nefericire prea tîrziu, să dovedească inocența tînărului și să obțină reabilitatea memoriei lui. Trebuie citite memoriile și scrisorile lui Voltaire în legătură cu această afacere; ele exprimă revolta cea mai îndurerată. Într-un rînd, se gîndește să părăsească teritoriul Franței, unde astfel de grozăvii erau posibile, și să fundeze o colonie de filozofi la Cleves, în Prusia renană, într-un teritoriu pe care Frederic al doilea declară că-l pune cu bucurie la dispoziția filozofilor. Voltaire caută să cîștige pentru acest proiect pe d'Alembert, Diderot, d'Holbach și Damilaville, dar proiectul nu reușește.

Un vînzător într-o băcănie, Jean-Baptiste Jossierand, primind din partea unui datornic al său un stoc de cărți, îl vinde colportorului Jean Lecuyer și soției sale, Marie Suisse. Autoritățile descoperă printre aceste cărți o povestire recentă a lui Voltaire, *L'homme aux quarante écus (Omul cu patruzeci de scuzi)*. Cartea conținea, în forma narativă, o critică a sistemului de impunere în Franța și propunea reforme fiscale. Parlamentul din Paris o condamnase la ardere. Găsită printre cărțile colportorului, ea îi aduce lui Jossierand, Lecuyer și Marie Suisse



pedeapsa stîlpului infamiei, apoi celor doi dintîi, în afară de însemnarea cu fierul roșu, condamnarea la galere pe timp de nouă și cinci ani. Marie Suisse este pedepsită cu închisoarea pe cinci ani. Josserand n-ajunge însă să execute toate sentințele pronunțate împotriva lui, căci moare de mîhnire după ce este scos de la stîlpul infamiei. Parlamentul mai dă și un ordin de arestare a lui Voltaire, ca „autor al unei cărți nerușinate, contrarii bunelor moravuri“, un ordin rămas de altfel neexecutat. Seria acestor sentințe, pe cît de crude pe atît de absurde, îl face pe Voltaire să scruteze lungul trecut de crime și denegări de justiție ale instanței juridice pariziene. Astfel ia naștere scrierea *Histoire du Parlement de Paris* (*Istoria Parlamentului din Paris*), apărută în 1769 sub pseudonimul Abatele Bigore. În curînd, Voltaire avea ocazia să sporească actul de acuzație îndreptat contra Parlamentului din Paris.

Într-o zi se găsește pe o șosea, în Lorena, în apropiere de localitatea Bleurville, corpul unui om ucis. Este bănuît de asasinat țaranul Martin. Instanțele locale îl condamnă să fie căsnit pe roată fără nici o dovadă serioasă. Parlamentul din Paris confirmă sentința instanței Lorenei. Martin moare pe roată. Dar, curînd după aceste evenimente, un criminal mărturisește în ajunul executării sale, că el este autorul asasinatului din apropiere de Bleurville. Felul de a judeca al Parlamentului din Paris înmulțise acuzațiile împotriva lui și, în curînd, această instanță este dizolvată, iar membrilor ei li se dau domiciliile forțate în diferite puncte ale țării. Voltaire nu încetase în vremea aceasta să mediteze asupra teribilei strîmbătăți a sistemului penal al Franței. Apăruse, în Italia, cartea lui Beccaria, *Despre delicta și pedepse*, inspirată de filozofia lui Voltaire. Morellet dăduse o traducere franceză a acestei lucrări, care se ridicase împotriva absurdității unora dintre delictele definite de dreptul penal al vremii, ca de pildă delictul de erezie, profanare sau vrăjitorie, și combătuse procedurile de anchetă, care legalizau tortura. Voltaire consacră un comentariu, îmbogățit cu multe fapte noi, tratatului lui Beccaria și dă o importantă contribuție științei penale în Franța.

În 1770, o tinăra pereche din Saint-Omer, soțul și soția Montbailli, sînt arestați sub învinuirea de a fi ucis pe mama soțului, o bătrînă alcoolică, lovită de congestie cerebrală în timpul somnului. Soțul este supus torturii; i se taie mîna dreaptă. „Această mînă n-a ucis o mamă“, strigă Montbailli. Acuzatul este întins pe roată și sfărîmat, dar nenorocitul nu poate mărturisi nimic. În cele din urmă este ars pe rug. Venea acum rîndul soției Montbailli: execuția este amînată pentru că femeia era însărcinată. Voltaire intervine, dovedește inocența acesteia și o salvează. În scrierea *La Méprise d'Arras* (*Eroarea de la Arras*), filozoful revine asupra tuturor erorilor judiciare comise în Franța în ultima epocă și arată că aceea săvîrșită în cazul Montbailli nu fusese posibilă decît pentru că acuzații aparțineau poporului mărunt.

O campanie de o neobișnuită întindere, manifestată printr-o serie numeroasă de scrieri, desfășoară Voltaire în favoarea iobagilor de pe Mont-Jura. Călugării benedictini și moștenitorii lor, canonicii din Saint-Claude, se socoteau stăpînii feudali ai tuturor satelor din regiune. Micii proprietari ai locului nu puteau dispune de averea lor în favoarea propriilor copii, dacă aceștia nu locuiseră totdeauna împreună cu părinții lor. Cum dovada acestei situații nu putea fi totdeauna făcută, bunurile iobagilor din Mont-Jura treceau treptat în stăpînirea capitolului ordinului benedictin. Spoliația se întindea și asupra acelor persoane care, locuind cel puțin un an și o zi pe domeniile feudale ale călugărilor, erau decla-

rate iobagi și, în caz de moarte, bunurile lor erau urmărite, chiar dacă între timp își schimbaseră locul așezării. Pretențiile călugărilor se întindeau nu numai asupra bunurilor zise de „mînă moartă“ ale vechilor locuitori ai regiunii, dar și asupra acelor care aparțineau femeii sau bărbatului căsătorit cu un iobag sau cu o iobagă. Asprimea cu care acești nenorociți erau urmăriți de stăpînii lor feudali era atît de teribilă, încît un medic, cerînd o dată plata onorariului ce-i revenea pentru îngrijirea unor iobagi, primi acest răspuns din partea unui reprezentant al capitulului: „În loc de a vă plăti, capitulul ordinului ar trebui să vă pedepsească, deoarece vindecînd în cursul anului trecut doi iobagi, ați păgubit pe stăpînii mei cu cei 1 000 de taleri pe care moartea acestor iobagi i-ar fi adus“. În memoriile sale, Voltaire demonstrează absurditatea iobăgiei și cere suprimarea ei. În cazul concret al iobagilor de pe Mont-Jura, el arată că drepturile călugărilor se sprijineau pe documente false. Regele Ludovic al XV-lea, apoi urmașul lui, cărora li se adresează supliciile lui Voltaire, rămîn surzi la suferințele iobagilor din Jura.

Mare răsunset a avut în epocă și intervenția lui Voltaire în cazul generalului Lally-Tollendal. Acesta, devenit guvernator al Indiei, după ce se distinsese în multe acțiuni militare, este nevoit la un moment dat să capituleze și să cedeze englezilor orașul Pondichery. Inamicii îl acuză pe general de trădare. Lally se înapoiază de bună voie în Franța pentru a se disculpa, dar este condamnat la moarte și executat în 1776. Grație zelului neobosit al lui Voltaire care consacrase cazului Lally, în 1773, scrierea *Fragments historiques sur l'Inde et sur le général Lally* (*Fragmente istorice asupra Indiei și asupra generalului Lally*), procesul acestei alte victime a justiției vremii este reluat și amintirea ei este reabilitată.

Lunga-i experiență în afacerile penale o concentrează Voltaire în scrierea *Prix de la justice et de l'humanité* (*Premiul justiției și al umanității*), 1777, prilejuită de un concurs instituit la Berna în vederea unui proiect de legislație criminală. Voltaire mărește premiul concursului prin contribuția sa. Publică apoi, sub titlul de mai sus, un studiu care întrunește toate ideile sale în domeniul dreptului penal. Scopul acestei științe este în primul rînd, ni se spune, a preveni delictele, înainte de a le pedepsi. Nu este oare evident că hoția este determinată de sărăcie și că bogații, autorii legilor, ar trebui să găsească mijlocul de a îndepărta lipsa înainte de a o da pe mîna călăilor? Crima trebuie neapărat pedepsită. Dar pedeapsa cu moartea sporește numărul criminalilor prin acel al judecătorilor care-i trimite la moarte. Folosirea criminalilor în lucrările de utilitate publică ar fi mai conformă cu rațiunea. Crima prin duel nu i se pare mai puțin abominabilă. Suicidul n-ar trebui pedepsit prin confiscarea averii sinucigașului, după cum statua o veche legislație, deoarece moștenitorii acestuia n-au nici o vină. Mamele infanticide comit o faptă groaznică. Dar, pentru a o preveni, statul ar trebui să creeze spitale speciale și să dea asistență femeilor care s-ar prezenta pentru a naște în taină. Este absurdă sancționarea delictului de erezie sau de vrăjitorie. Urmărirea autorilor pentru ideile lor ar trebui să dispară pentru totdeauna. Unele legislații în vigoare pedepseau bigamia și adulterul cu moartea: o astfel de pedeapsă este cu totul disproporționată față de vina pe care o sancționează. De altfel bigamia, pedepsită în Europa, este autorizată în Persia și Turcia. Adulterul nu este pedepsit decît atunci cînd îl comit femeile, fiindcă legile au fost făcute de bărbați. Trebuie să se renunțe la dispoziția dreptului canon care consideră legătura unei femei divorțate ca un adulter, pentru motivul că legătura căsătoriei fiind rezultatul săvîrșirii unei taine, nimeni și nimic n-ar putea-o dezlega. Era o rușine a vremii faptul că,

în unele țări, căsătoria dintre persoane aparținând unor culte deosebite era încă interzisă. Ar trebui să li se recunoască organelor executive dreptul de a nu se supune ordinelor injuste ale unei puteri legitime.

Aceste organe sînt tot atît de criminale ca și judecătorii care le pun în mișcare, atunci cînd execută o sentință pe care tribunalul conștiinței o declară injustă și barbară. În ce privește procedura administrației probelor, Voltaire observă că flagrantul delict, care trece drept o dovadă irecuzabilă, trebuie examinat în raport cu situația și momentul săvîrșirii lui. Un individ surprins pe cînd asasi-nează pe altul, apare altfel judecătorului dacă acesta poate stabili că ucisul se pre-gătea să ia viața ucigașului. Proba cu martori trebuie considerată cu toată prudența. Exaltarea spiritului de facțiune sau al celui religios, imbecilitatea, rudenția, domesticitatea, infamia alterează valoarea mărturiilor. Trebuie să se renunțe la procedurile secrete. Nu poate fi pedepsit martorul care se dezice după interogarea lui secretă. Este preferabilă în toate cazurile procedura publică în fața unor jurați. Se cuvine să i se recunoască oricărui acuzat dreptul de a fi asistat de un avocat. Toate procedurile torturii, așa-zisa chestiune pregătitoare, provizorie, ordinară, extraordinară etc., trebuiesc desființate. Dispozițiile codurilor de procedură penală nu se cade a fi concepute de călăi. Penitenciarele n-ar mai trebui să fie locurile de groază ale vremii. Încarcerarea legală nu poate fi o pedeapsă prin ea însăși. Un prizonier al justiției nu este întotdeauna un vinovat și nu poate fi tratat întotdeauna ca atare. Chiar pentru persoanele împotriva cărora s-a pronunțat o sentință definitivă, trebuie să se stabilească o proporție între gravitatea delictului și a pedepsei.

Gînditorul care afirma toate aceste principii și formula criticile îndreptățite de multe și felurite abuzuri și cruzimi ale vremii, era bătrîn de optzeci și trei de ani. Slăbiciunea fizică a corpului aproape topit contrasta cu vioiciunea nealterată a spiritului. Vitalitatea acestei fărîme de materie, în care curajul moral și aptitudinea ironică sculptase o mască animată de un permanent surîs, era uimitoare. Trăia scriind, de obicei fără să părăsească patul și se susținea printr-o mare consumație de cafea. Vestea oricărei nedreptăți întîmplate în vreun punct oarecare al Franței sau al lumii chema îndată intervenția lui. Examina faptul, căuta să pătrundă felul abuzului săvîrșit, cerceta legislația, doctrina și istoria și grupa toate cazurile în care trecutul procedase cu aceeași ferocitate, dar și acelea în care arătase mai multă clemență. Demonstrația lui era constringătoare. Rațiunea și omenia trăgeau concluziile. A fost unul din cei mai mari avocați ai tuturor vremurilor.

## XIX

Ultimii ani de viață ai lui Voltaire nu sînt deci mai puțin încărcăți de opere și lupte ca acei ai tinereții și maturității. Unele lucrări, încheigate în curs de mulți ani, ajung abia acum la forma lor definitivă și completă. Acesta este, de pildă, cazul *Dicționarului filozofic*, opera care sintetizează toate direcțiile gîndirii filozofului și ne îngăduie s-o studiem într-o singură carte. Conceput încă din epoca de la Potsdam, *Dicționarul filozofic* s-a completat în curs de aproape două decenii. În 1765 apare într-o primă ediție, pe care o întregesc apoi, pînă în 1771, articolele destinate *Enciclopediei*. Probleme de filozofie și teologie, de istorie, de drept canonic și profan, de morală și politică, de estetică, de fizică și antropologie, figuri ale istoriei și ale legendei, filozofi și întemeietori de religii, întregul cerc foarte vast

al preocupărilor lui Voltaire și al tendințelor care au inspirat acțiunea lui, poate fi studiat în *Dicționarul filozofic*. Dacă toate celelalte opere filozofice ale lui Voltaire ar dispărea și ar rămâne numai aceasta, gândirea lui ar putea fi studiată mai departe în toate bogatele ei ramificații. Dar, ca și celelalte opere voltairiene, *Dicționarul filozofic* a cunoscut aceeași soartă a prigonirii. Parlamentul din Paris îl condamnă la ardere, printr-un decret al său din 1765. Sentința se repetă la Roma în același an. Am văzut că tot atunci, rugul care mistuia corpul lui La Barre devora și paginile renumitei cărți, unul din monumentele cele mai de seamă ale iluminismului.

În timp ce patria rezerva această soartă operelor lui Voltaire, filozofului îi soseau din străinătate multe mărturii ale admirației și recunoștinței. Una din cele mai prețioase îi vine din partea Catherinei a II-a. Întocmai ca Frederic al II-lea, cu mulți ani înainte, împărăteasa Rusiei este o zelatoare a filozofului, îi cunoaște toate operele și se declară discipola lui. Prietenia lor este mijlocită de secretarul împărătesei, de generalul Pictet, un fost oaspete al castelului de la Ferney. În curând începe schimbul de scrisori dintre împărăteasă și filozof. Catherine nu are o altă aspirație mai puternică decât aceea de a obține stima și aprobarea lui Voltaire. Ajunsă pe tron, după uciderea degeneratului ei soț, Petru al III-lea, printr-o revoluție de palat a cărei pregătire o ignorase, Catherine simțea, desigur, nevoia simpatiei unei personalități ca a filozofului, al cărui cuvânt atrăna greu în opinia vremii. Acesta este cucerit treptat de valoarea suveranei, în toate privințele vrednică urmașă a lui Petru I. Printre multele ei acțiuni civilizatoare în interiorul țării, și, în cele din urmă, prin noul sistem legislativ cu care dorea s-o înzestreze, Catherine se manifesta ca unul din cele mai luminate capete încoronate ale secolului. Voltaire îi aduce omagiul său neostenit. În timpul războiului cu Turcia nu încetează să-i arate participarea lui. Trupele ruse luptau în Moreea și descendenții vechilor greci erau pe cale să-și redobândească libertățile. Catherine îl ține la curent pe marele ei prieten cu operațiile militare și cu succesele trupelor. Filozoful exultă. Când ia ființă un institut de educație pentru fiicele de nobili, după modelul celui francez de la Saint-Cyr, i se cere lui Voltaire o piesă de inspirație înaltă, lipsită de tradiționalul și stîmjenitorul conflict de dragoste al producției curente, pentru a fi reprezentată pe scena școlii. Poetul compune *Legile lui Minos* (*Les lois de Minos*), dramatizare a unui episod din istoria legendară a Cretei minoiene, concepută sub impresiunea luptelor duse împotriva instanței barbare a Parlamentelor: Regele Teucer salvează pe frumoasa fecioară Asteria din miinile arhonților care, conformându-se unui vechi rit al lui Minos, se pregăteau s-o jertfească. Umanitatea triumfă încă o dată asupra superstițiilor barbare. Pensionarele Catherinei, care nu de mult jucaseră *Alzira*, puteau să-și însușească acum alte maxime ale filozofiei. Într-un rînd, se formează proiectul unei călătorii a filozofului în Rusia, pe urmele lui Diderot, oaspetele împărătesei în 1765. Starea sănătății „bătrînului bolnav din Ferney“, cum este iscălită una din scrisorile din acest timp, nu îngăduie realizarea proiectului. Când Voltaire moare, împărăteasa îi scrie corespondentului ei din Paris, lui Melchior Grimm: „A fost învățătorul meu. Operele lui mi-au format spiritul“. Grimm primește însărcinarea de a trata cu doamna Denis, moștenitoarea scriitorului, cumpărarea bibliotecii acestuia. Prețioasa colecție de cărți este achiziționată pentru o sumă destul de însemnată (135.398 livre) și, împreună cu statuia modelată de Houdon, ia drumul Petersburgului, unde Wagnieres o instalează la Ermitage, în 1779. Volumele care compun biblioteca lui Voltaire, încărcate de

note marginale, alcătuiesc un izvor de primul ordin pentru cunoașterea reacțiilor intelectuale ale fostului lor cititor și adnotator. Marele oraș care le păstrează într-una din bibliotecile lui publice a devenit un important centru al studiilor voltairiene.

## XX

În afară de activitatea sa literară și cetățenească, Voltaire dă o mare parte a timpului său îngrijirii domeniului de la Ferney. Supraveghează de aproape muncile câmpului și ale fermei, și, uneori, apucă el însuși, coarnele plugului. Este foarte ocupat cu plantarea pomilor fructiferi, cu stupii lui de albine. Crește viermi de mătase și înființează o manufactură de borangic. Într-o scrisoare din 7 iunie 1776, adresată lui Dupont de Nemours, filozoful evocă cu satisfacție rînduicelile unei proprietăți îmbelșugate: „Nu e nimic mai frumos, după gustul meu, ca o vastă gospodărie rustică, din care să intre și să iasă, prin patru mari porți, care încărcate cu toate roadele pămîntului. Stîlpii de stejar care susțin toată sche-lăria sînt așezați la distanțe egale, pe postamente de stîncă. Mari grajduri domnesc la dreapta și la stînga. Cincizeci de vaci ținute curat stau deoparte, împreună cu juncanele lor; de cealaltă parte stau caii și boii. Nutrețurile le cad în iesle din înălțimea podurilor imense ale grajdurilor. Treieriișul se face la mijloc. Fiecare din vitele astfel rînduite simte că finul și ovăzul îngrămădit în șure le aparține de drept. La miază-zi de aceste frumoase monumente ale agriculturii se află curtea păsărilor și tîrla; la miază-noapte stau teascurile, cămara de merinde și de fructe; la răsărit se văd locuințele vechilului și ale celor treizeci de slugi; la apus se întind pășunile îngrășate de toate acele vite, tovarășe ale muncii omului. Pomii livezilor, încărcăți cu fructe cu sîmbure sau cu semințe, alcătuiesc o altă bogăție. Patru sau cinci sute de stupi au fost așezați în preajma unei gîrle care udă această livadă. Albinele dau o bogată recoltă de miere și de ceară, fără ca proprietarul lor să se sinchisească de toate poveștile dezbitate pe seama acestui harnic popor și fără să caute cu zădărnicie dacă nația asta trăiește sau nu sub ocîrmuirea unei regine, căreia supușii ei îi fac între 60 și 80 de mii de copii. Aleile de duzi se întind pînă le pierzi din ochi; frunzele lor hrănesc acei viermi prețioși care nu sînt mai puțin utili ca albinele. O parte din această vastă incintă este închisă prin dese metereze de păducei, frumos tăiate și care bucură ochiul și mirosul. Ziduri înalte păzesc curtea și curțile de păsări“. Este o descriere a proprietății de la Ferney din care respiră fericirea prosperității prin muncă, întocmai ca în descrierea scenelor rustice de pe scutul lui Achille în *Iliada* lui Homer. „Patriarhul de la Ferney“ vrea să fie de folos tuturor oamenilor din preajma sa. Pentru a crea acestora o nouă sferă de activitate, înființează o fabrică de ceasornice. Calitatea produselor sale este excelentă; Catherine a II-a devine clienta lui: lăzi de ceasornice pornesc spre Petersburg. Veghează cu ochi atent asupra intereselor celor ce-i stau aproape. Într-un rînd, intervine pentru a obține ușurarea sarcinilor fiscale ale locuitorilor din Gex, care-l aclamă. Ridică un templu împodobit cu o inscripție în care numele lui apare, nu fără o anumită hipertrofie a conștiinței de sine, pe același plan cu al creatorului: *Deo erexit Voltaire (Voltaire a ridicat acest templu lui Dumnezeu)*. Slujește acolo un preot bătrîn, fostul jesuit, părintele Adam, salvat la Ferney din furtunile vieții. Adăpostește familia nobililor sărăciți Varicourt, printre ai cărei membri, tînăra și încîntătoarea fată Renée-Philiberte de Varicourt era destinată să devină călugăriță. Voltaire se opune acestui proiect, adoptă pe aceea pe care o numea

„frumoasa și buna“ (*la belle et la bonne*) și o căsătorește apoi ca pe Marie Corneille, cu câțiva ani mai înainte.

O dorință puternică stăpînea sufletul bătrînelui: ar fi vrut să revadă Parisul, pe care-l părăsise cu 28 de ani înainte, marea capitală unde purtase luptele tinereții sale și de unde îi veneau mereu dovezile admirației și recunoașterii, ca un semn că ceva se schimbasesc în ideile oamenilor.

Scrisese tragedia *Irenne*, un episod fictiv din istoria Bizanțului. Comedia Franceză se hotărâște să reprezinte noua piesă a lui Voltaire, după ce La Harpe o retrăsese pe a sa, pentru a ceda locul marelui său înaintaș. Doamna Necker, soția ministrului de finanțe al lui Ludovic al XVI-lea, organizase o subscripție publică în vederea ridicării unui monument al filozofului și poetului. Se hotărâște, în fine, să plece la Paris unde sosește în februarie 1778, și asistă, la sfîrșitul lui martie, la reprezentația noii sale tragedii. Actorii Comediei Franceze îi încunună bustul pe scenă și publicul îl ovaționează. Cînd este recunoscut pe stradă, este aclamat și unii trecători vin să-i sărute mîinile. Adeseori este întîmpinat cu strigătul: „Iată pe apărătorul lui Calas“! „Loja francmasonică a celor Nouă Surori“ îl primește într-o ședință festivă, la care asistă Franklin și în care este introdus ca ucenic. Este vizitat de numeroase personalități ale vremii, de compozitorul Gluck, de pictorul Greuze, de Diderot și de alți mulți scriitori, La Harpe, Lebrun, Marmontel, Delisle, Parny. Vizitează el însuși pe unele persoane, printre care pe fosta lui iubită Suzanne Livry, devenită marchiză de Houvenay. Agitația produsă de prezența la Paris a lui Voltaire, a cărui casă era zilnic asediată de un mare număr de oameni, dornici să-l vadă sau cel puțin să-l zărească, alarmează autoritatea. Ludovic al XVI-lea întreabă pe șeful poliției dacă nu există vreun ordin de expulzare a filozofului, rămas încă în vigoare. Nu se găsea un astfel de ordin și filozoful nu este tulburat.

După vechea lui deprindere, nu contenește să lucreze nici în vremea aceasta. Își asumă sarcina redactării literii A din *Dicționarul Academiei*. Lucrează la tragedia *Agathocle*. Starea sănătății lui Voltaire se înrăutățește. Este chemat de la Geneva medicul său, doctorul Tronchin. Un abate jesuit, părintele Gauthier, socotește că a sosit momentul ca filozoful să se îngrijească de soarta sufletului său. Acesta îl primește pe preot și se spovedește, dar nu consimte la nici o retractare formală a concepțiilor sale. Deistul rezumă tendințele lui, încredințînd lui Wagnière o notă cu acest cuprins: „Mor cu credință în Dumnezeu și cu iubire pentru prietenii mei. Nu-mi urăsc dușmanii, dar urăsc superstiția“. Moare la 30 mai, în urma unui cancer al prostatei, după diagnosticul doctorului Tronchin.

Biserica n-a judecat satisfăcătoare atitudinea religioasă a lui Voltaire înaintea morții. Interzice deci înmormîntarea lui în formele cultului, într-unul din cimitirele din Paris. Nepotul scriitorului, abatele Mignot, îi transportă corpul în Champagne, la mînăstirea din Scellières. Dar rămășițele pămîntești ale lui Voltaire nu vor rămîne multă vreme acolo. Marea revoluție burgheză în Franța, pe care el a pregătit-o prin toate loviturile date absolutismului și care recunoștea în el un înaintaș, îi va aduce osemintele la Paris, în iulie 1791, și le va așeza în Pantheon.

Cortegiul a străbătut orașul. Pe locul unde stătuse altădată Bastilia, se ridicase o stîncă pe care era săpată inscripția: „Primește, Voltaire, în acest loc unde te-a înlănțuit despotismul, onorurile pe care ți le aduce Patria“. Pe unul din steagurile cortegiului erau imprimate versurile: „Exterminați, o zei, de pe acest pămînt/ Pe acei ce varsă cu plăcere sîngele oamenilor“! Pe sarcofag erau săpate alte inscripții.

Una din ele spunea: „A răzbunat pe Calas, La Barre, Sirven și Montbailli. Ca poet, filozof și istoric a dat spiritului omenesc un puternic impuls înainte. Ne-a pregătit să devenim liberi“. Pe celelalte laturi ale sarcofagului se puteau citi versuri extrase din opera marelui dispărut: „Dacă omul a fost creat liber, trebuie să știe să se guverneze“. Apoi: „Dacă omul are tirani, trebuie să-i detroneze“. Revoluția burgheză recunoștea deci în Voltaire un înaintaș și-l cinstea după cuviință. Dar, în mai 1814, se răspîndește știrea că o bandă de tineri contrarevoluționari, condusă de un oarecare Puymarin, a furat din Pantheon rămășițele pămîntești ale lui Voltaire și le-a îngropat undeva, la marginea orașului. Abia în 1897 guvernul francez s-a gîndit că e timpul să dea explicații în această chestiune, declarînd că din raportul unei comisii oficiale rezultă că osemintele lui Voltaire se găsesc la locul lor. Actul de profanare al lui Puymarin ar fi dovedit însă ceea ce se știa și mai înainte, și anume că loviturile lui Voltaire fuseseră bine aplicate și că ele mai erau destul de viu simțite.

## XXI

Am povestit viața lui Voltaire după mulți alții, și am legat de fiecare etapă a existenței sale, analiza sumară a operelor lui mai însemnate. Este timpul să adunăm toate rezultatele într-un fascicol, adică să privim viața și opera lui Voltaire ca o totalitate și să vedem ce au fost ele pentru vremea lor și pentru vremea noastră.

Am spus că Voltaire este unul din reprezentanții cei mai de seamă ai iluminismului francez. Cine vorbește astăzi despre „iluminism“ sau despre „secolul luminilor“, cum numesc francezii această epocă literară și filozofică, și-o reprezintă drept un răstimp în care marea dezvoltare a rațiunii produsese toate consecințele ei morale, drept o epocă de triumf al adevărului și binelui. În realitate, epoca era încă dominată de vechile prejudecăți, instituții și moravuri. Mai existau iobagi, procese de erezie și sacrilegiu, se mai aprindeau ruguri, călăii executau oameni și ardeau cărți, se aplica tortura și erau oameni condamnați la galere, funcționau instanțe care judecau după norme de drept statuate cu secole în urmă. Ceea ce se schimbase era numai faptul că se iviseră oameni care nu mai voiau să se supună acestor rînduiri și care îndrăzneau să declare refuzul lor. Fiindcă Voltaire a făcut parte dintre aceștia, viața sa a fost o luptă neîntreruptă. Cine parcurge biografia lui, află că aproape n-a fost operă a sa care să nu fi fost condamnată, interzisă, confiscată și azvîrlită în flăcări. În timp ce autoritatea de stat proceda în felul acesta și fiindcă nici o lege nu proteja proprietatea literară, editorii-pirați tipăreau operele urmărite cu abuz, falsificîndu-le. Hoții de manuscrise mișunau în jurul lui Voltaire. Apăreau mereu fragmentele unor opere nedesăvîrșite, scrisori particulare de-ale scriitorului, improvizații pe care el nu le destinase publicității. Soarta operelor lui Voltaire a fost, cît timp autorul lor a trăit, una din cele mai complexe și mai agitate pe care le-a cunoscut istoria universală a literaturii.

Tot atât de agitată a fost viața scriitorului. A îndurat închisoarea, surghiunul și rătăcirea. Într-o lungă epocă nu s-a simțit niciodată în siguranță. Ordine de arestare l-au urmărit adeseori; se țeseau mereu întrigi în jurul lui. Spionii îi ațineau calea. Invidia literară încerca să-l doboare. Este drept să spunem că s-a bucurat și de prieteni și de iubiri, printre care cel puțin una, aceea a doamnei du Châtelet, deși nu fidelă pînă la capăt, i-a asigurat, într-o epocă destul de lungă, un cadru de viață și a lucrat ca o putere binefăcătoare asupra lui. Două capete încoronate, un rege și o împărăteasă, Frederic al II-lea al Prusiei și Catherina a II-a a Rusiei,

i-au arătat prietenie și admirație. Cea dintâi dintre aceste prietenii a luat, la un moment dat, o întorsătură destul de supărătoare pentru filozof, dar s-a restabilit apoi într-o legătură epistolară care s-a prelungit vreme de decenii. Mai puternic decât devotamentul de care s-a bucurat filozoful, a fost acela pe care l-a dăruit el rudelor chemate în preajma sa, unor oameni nenorociți sau săraci, față de care s-a arătat darnic și ospitalier, victimelor justiției, oprimaților din preajma lui.

În furtuna aproape neîntreruptă a vieții sale, Voltaire a manifestat o serie de atitudini care compun laolaltă portretul său moral. Lipsit tot timpul de vreo parte a puterii publice, a dispus mereu de o mare putere morală. Această putere a fost făcută mai întâi din aptitudinea ironică a spiritului său, care i-a aliat totdeauna pe cei ce rîd, pe cei bucurăși să afle latura comică a lucrurilor. Ironia este o armă a inteligenței. Lucizii și înțeleghătorii au fost mereu de partea sa. Dincolo de baricada lui au stat pedanții, ipocriții, înfumurații, imbecilii de toate categoriile. Cînd se urzea împotriva lui o intrigă menită să-l lipsească de libertate sau chiar să-l suprimă, scriitorul răspundea cu un pamflet sau o epigramă. Voltaire n-avea nevoie să pună în mișcare forța executivă a statului pentru a se salva: îi ajungea să construiască un portret comic sau o legendă rizibilă. Printr-un cuvînt de spirit, dezumfla balonul unei reputații nemeritate sau prefăcea în pulbere o trufie. Mijloacele lui de luptă au fost deci pur spirituale; brutalitatea n-a făcut niciodată parte din arsenalul lui.

Nu trebuie să ni-l închipuim însă pe Voltaire ca pe un om cu o simplă înzestrare ironică a spiritului. Inteligența lui se remarcă printr-o mare temeinicie. Deși n-a găsit raporturi noi între lucruri, deși n-a unificat datele răzlețe ale experienței căutînd legătura dintre ele la un nivel foarte profund, inteligența lui a fost curioasă, harnică și exactă. În toate problemele pe care le-a cercetat, s-a înconjurat de tot materialul științific al vremii, a desfundat toate izvoarele de informații, a întreprins anchetele cele mai întinse. A avut firea unui erudit, dar multa lui învățătură a pus-o în slujba unor teze întrevăzute cu claritate și a folosit-o în raționamente strînse, precise și constrîngătoare. Într-o zi a spus: „Sînt ca rîurile limpezi, fiindcă nu sînt adînci“. Ar fi putut să adauge că spiritul său era ca rîurile rezezi de munte. Vivacitatea, spontaneitatea fac parte din însușirile lui eminente. Deslușea îndată teza justă și desfășura în juru-i puterea sprintenă și foarte activă a spiritului său. Ființa lui era făcută dintr-un element ușor și agil. Semăna întrucitva cu Ariel al lui Shakespeare; Un Ariel filozof și ironic. Era o creație a aerului, dar și a focului. Căci pe lângă marile daruri ale inteligenței, trebuie să remarcăm în el și pe acelea ale sensibilității. Înzestrat cu o structură fizică și nervoasă foarte mobilă, care a făcut mai tot timpul din el un om suferind, Voltaire a posedat într-un mare grad imaginația durerii străine, pe care o învia în sine însuși. În aceasta s-a înrădăcinat pornirea lui de a alina o suferință, de a ajuta o nevoie, de a rectifica o nedreptate. Acest om foarte inteligent era și foarte bun. Luciditatea lui s-a pus neconștient în slujba generozității și a justiției. Inteligența lui nu s-a aliat niciodată cu cinismul sau îndoiala. Fondul personalității sale era pasionat și arzător: mijloacele lui erau reci și tăioase.

Cu aceste însușiri sufletești, Voltaire a fost un exemplar foarte tipic al poporului francez. Veselia lui amintește pe-a lui Rabelais. Darul argumentării exacte și stăruitoare pe al lui Pascal. Simțul lui pentru dreptate pe al vrednicilor magistrați ai Franței, pe Michel de l'Hospital, pe Montesquieu, pe Turgot. Ca toți oamenii de seamă ai istoriei, Voltaire este și el o personalitate profund națională, un fiu al poporului francez în care s-au concentrat și au crescut pînă la o potență înaltă capacități



și virtuți apărute în sute de ani de viață istorică, în timpul cărora conștiința acestui popor a ajuns să înțeleagă lumea și să încerce a construi temelia coexistenței juste a oamenilor. Dar, deși foarte francez, iubitor al patriei și cinstitor al tradițiilor sale, personalitatea lui Voltaire nu vedește nici o urmă de îngustime șovină. Acest francez este un cetățean al universului. A înțeles, ca nimeni altul, situația întregii lumi din jurul său și a căutat să pătrundă în firea tuturor popoarelor.

Voltaire a scris în toate genurile literare și a dat contribuții în mai multe din științele timpului. A fost poet liric, epic și dramatic, istoric, filozof și fizician, critic literar și memorialist, teolog și jurist. Opera lui este o întreagă enciclopedie. Care este valoarea acestei contribuții atât de variate? N-a fost un mare liric, deși în odă, în satiră, în madrigal a produs opere care pot fi recitate cu plăcere. A consacrat unele din răstimpurile cele mai lungi și mai harnice ale activității sale teatrului. Tragediile lui Voltaire, deși prin formula lor tehnică aparțin clasicismului, așa cum acesta se formase în secolul anterior, aduc totuși un nou rost și precizează o nouă funcțiune a teatrului. Teatrul devine, prin Voltaire, o tribună publică, un loc de unde epoca aude adevărurile și primește indemnurile de care avea mai multă nevoie. În *Moartea lui Cezar*, în *Mohamed* și în alte tragedii, poetul a avut ocazia să proclame noul crez al libertății în lupta dusă împotriva opresiunii feudale și a fanatismului. În același timp, Voltaire a extins considerabil sfera de motive a teatrului clasic. De unde acesta se menținea mai tot timpul în cercul vechilor mituri ale istoriei antice, sacre și profane, Voltaire și-a extras adeseori temele sale din istoria patriei sau a regiunilor exotice și în legătură cu împrejurări mai noi. În *Zaire* am văzut că apare Luisignan, un erou al cruciadelor. În *Alzire* e înfățișat un episod din acțiunea conquistadorilor Americii de Sud, unde setea de câștig a capitalismului incipient a comis atâtea crime. O dată cu Voltaire, tragedia clasică devine deci socială, istorică, națională și modernă: poezia dramatică ulterioară va merge pe urmele deschise de el. Printre părțile cele mai valabile ale creației literare voltairiene trebuie numărate romanele sau povestirile. Narațiunea clasică, în Franța, cunoștea romanul psihologic și cel burlesc, *Prințesa de Clèves* a doamnei de Lafayette și *Romanul comic* sau *Eneida travestită* ale lui Scarron. Veacul al XVIII-lea introduce însă, în afară de romanul sentimental, romanul picaresc, de origină spaniolă, adică acela unde se narează aventurile unui ins care, deplasându-se adeseori și schimbându-și mereu condiția, are prilejul să observe pe aceea a tuturor oamenilor și a tuturor claselor sociale în jurul său. Le Sage dăduse o capodoperă în acest gen: *Gil Blas*. Veacul a mai produs numeroase relații de călătorie în țările și la popoarele descoperite de la Renaștere încoace. El s-a mai pasionat apoi de basmele orientale, de pildă de acelea arabe sau persane grupate sub titlul: *O mie și una de nopți*. Voltaire utilizează toate aceste izvoare și le întrunește, dar le pune în serviciul luptelor lui ideologice, scriind renumitele lui povestiri. *Candide*, *Naivul*, *Zadig*, *Micromégas*, *Prințesa din Babilon* ș. a. sînt deopotrivă povestirile unor rătăcirii prin Europa sau chiar prin întreaga lume, amestecate uneori cu elemente fantastice, menite să înfățișeze nenorocita întocmire a societății contemporane, care era societatea feudală în faza ei finală. Încercări de tot felul asaltează pe eroii lui, întocmai ca pe atîți din mulții nenorociți ai vremii: războaie, căderi în captivitate, rugurile închiziției, pierderea bunurilor și a libertății, pătîmuri de pe urma prejudecăților și a superstițiilor celor mai absurde, atentatele înfumurării celor mari, mizeria la care sînt constrînși cei mici, și atîtea altele. Mica lume a globului nostru, pierdută în imensitatea spațiului cosmic, este un furnicar de crime și absurdități. Întocmai ca Swift

în *Călătoriile lui Guliwer*, povestitorul francez are ideea să dezarmeze orgoliul opresorilor, arătând cât e de mică ființa acestora, dacă e raportată la o altă scară a dimensiunilor. Astfel, omul din Sirius, Micromégas, ajunge pe pământul nostru pe care îl crede nelocuit, pînă cînd observă pe vîrfurile degetelor sale niște ființe de o mărime abia perceptibilă, dar care se dovedesc pline de cruzime și stupiditate. O furnică are dreptul să fie un tiran? Satira lui Voltaire a găsit acest mijloc pentru a umili și dezarma orgoliul opresorilor. Unul dintre călătorii lui, vestitul Candide, este alungat în largul lumii, după ce își însușise filozofia armoniei universale, care în varianta lui Leibniz, produsese maxima atît de jignitoare față de toate suferințele omenești, maxima potrivit căreia „lumea aceasta este cea mai bună din toate lumiile posibile“. Multele încercări ale lui Candide nu justifică de loc această deviză a optimismului, propagată, desigur, de profitorii vremii. Nenorocirile care-l urmăresc o infirmă în fiecare moment. Cînd, după multe încercări de tot felul, Candide ajunge să se oprească într-o mică grădină de pe malurile Bosforului, în societatea unor prieteni fideli și a femeii iubite pe care o căutase toată viața, dar o pierduse mereu, o posibilitate și un înțeles al existenței omenești ajunge să i se lămurească „Să ne cultivăm grădina“. Lumea noastră nu este desigur cea mai bună și nu este nici măcar bună, bîntuită precum e de atîtea nefericiri, dar omul poate să desfășoare în mijlocul ei o activitate; el poate să muncească, devenind folositor pentru sine și pentru alții. Comandamentul muncii este cel mai înalt dintre cîte i se pot impune omului, și Voltaire are meritul de a-l fi recomandat, deși munca pe care o propune el deocamdată, răspunde mai mult intereselor personale și este o formă a individualismului și a retragerii din lume.

În legătură cu aceste concluzii ale romanelor stă problema istorică. Voltaire a fost unul dintre creatorii metodelor moderne ale istoriei. De unde în veacul al XVII-lea istoria avea încă un caracter teologic, adică era urmărirea chipului în care providența divină se realizează în lume, așa încît Bossuet în al său *Discurs asupra istoriei universale*, putea să-și înceapă expunerea cu facerea lumii și s-o termine cu triumful creștinismului, Voltaire desparte definitiv istoria de teologie. Materia istoriei este alcătuită, pentru el, din faptele oamenilor, dar nu numai din acele ale regilor și conducătorilor politici, din împrejurările războaielor, ale alianțelor militare și ale tratatelor, singurele despre care se ocupau vechile cronică. Pe lîngă istoria militară și diplomatică, el introduce în expunerile sale prezentarea vieții popoarelor, a moravurilor lor, a activității lor economice, financiare, artistice și literare, adică a ceea ce se numește astăzi „istoria civilizației“. Cu aceste preocupări sînt scrise opere ca *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* sau *Încercarea asupra moravurilor și spiritului națiunilor*. Pentru stabilirea acestor fapte el folosește o metodă critică, compară adică documentele și nu primește ca sigure decît știrile care sînt atestate de mai multe izvoare, mai ales atunci cînd acestea provin de la reprezentanți ai unor interese și puncte de vedere deosebite sau chiar contrarii. Documentarea lui Voltaire este foarte bogată; ea pune la contribuție aproape toate sursele care puteau sta la îndemîna unui cercetător în vremea sa. Pe aceste căi și scriind într-un stil grav, dar plin de varietate, care dă operelor sale istorice o mare seducție literară, Voltaire izbutește să se înalțe deasupra faptelor, să le cuprindă în mari perspective de ansamblu, adică să reflecteze ca un filozof asupra lor. Cu el încep deci nu numai metodele, dar și filozofia modernă a istoriei. Întregul trecut îi apare cugetătorului ca o deasă țesătură de „crime, de nebunii și de nenorociri“, cu toată intervenția din cînd în cînd a unui mare spirit binefăcător, apărut pentru a aduce mesajul lui

de pace și lumină. Nici o urmă deci de idealizare a trecutului; în schimb credința fermă în progres, adică în posibilitatea de perfecționare treptată a rațiunii umane și de încorporare a rezultatelor ei în instituțiile societății. Epocile fericite au fost cu totul rare în trecut. Speranța omului le proiectează în viitor. Cum putem atinge aceste ținte?

Voltaire a fost unul din gânditorii care au contribuit mai mult la dărîmarea vechii metafizici. „Metafizica, spunea el, cuprinde două lucruri: tot ceea ce oamenii de bun simț știu mai dinainte și tot ceea ce ei nu vor ști niciodată“. Metafizica este nu numai inutilă, dar și primejdioasă. Adevărurile științei pot fi controlate prin observații și experiment și deci, atunci cînd sînt eronate, pot dispărea o dată cu progresele observației și ale experimentării. Adevărurile metafizicii sînt însă incontrolabile și de aceea ele urmează a fi impuse prin constrîngere, ceea ce dă naștere dogmatismului, intoleranței și persecuției. Este, prin urmare, în interesul omenirii ca inteligența teoretică să abandoneze sterila controversă metafizică și să se consacre cercetărilor științei. Marile posibilități ale acestora le demonstrase, într-o epocă apropiată, Newton, descoperitorul legilor mecanice universale, ale legilor care domină mișcarea materiei. Pe drumurile deschise de Newton se cuvine a progresa știința modernă. Dar pentru aceasta, ea trebuie să renunțe la așa-zisele „idei înnăscute“, adică la acelea pe care divinitatea le-ar fi imprimat în spiritul omului înaintea oricărei experiențe. Voltaire aderă la pozițiile filozofului empirist John Locke, potrivit căruia toate ideile și reprezentările minții noastre își au originea în activitatea simțurilor. Dar cum experiența ne arată că orice lucru s-a produs prin acțiunea unei cauze, filozoful trebuie să admită o cauză primă, un motor inițial al tuturor proceselor naturale, un *primum mobile*, pe care îl numește Dumnezeu. Voltaire îmbrățișează pozițiile deismului, adică ale unei religii filozofice, opusă religiei instituite, bisericii catolice a vremii sale. Ideea divinității i se pare apoi necesară pentru a înpăimînta cruzimea opresorilor. Deci „dacă Dumnezeu n-ar exista, ar trebui inventat“, va exclama odată filozoful într-una din acele maxime îndrăznețe, repetate de atîtea ori de atunci. Procesele lumii, odată puse în mișcare, se desfășoară fără considerație pentru interesele omului și, adeseori, cu o teribilă inclemență față de el. Calamitățile care se abat asupra oamenilor, epidemii, războaie, foamete, cutremure de pămînt, inundații, vicii și crime, infirmă principiul armonismului care se complăcea în ideea că totul e bine în lumea aceasta. La una din aceste calamități a reflectat Voltaire în 1755, cînd, în urma groaznicului cutremur care a atins coastele Portugaliei, contemporanii înpăimîntați au comentat îndelung acest cataclism natural. Nu era el ca o experiență menită să lichideze doctrina armoniei prestabilite a lui Leibniz? Voltaire consacră acestei împrejurări poemul său despre *Dezastrul din Lisabona*, în care denunțînd ideea că totul e bine astăzi, afirmă speranța că totul va fi bine o dată. Binele este însă de nădăjduit de la activitatea oamenilor, menită să înmulțească cunoștințele noastre asupra naturii, să extindă prosperitatea în jurul nostru și să facă pe toți oamenii să se împărtășească din ea, să elibereze pe om de toate formele opresiunii și exploatării, să reverse lumina cunoștinței și frumusețile artei, adică să împingă pînă la țintele cele mai îndepărtate progresele civilizației omenеști.

Voltaire nu și-a comunicat mesajul său în forme sistematice și grave. A preferat să glumească, să-și alieze forțele ironiei publice. Nu numai prin atîtea din operele sale, dar și prin cuvintele de spirit pe care i s-a întîmplat să le pronunțe, a fost unul din cei mai de seamă poeți comici și satirici ai tuturor vremurilor. Metoda

satirei sale este reducerea la absurd, prin dezvoltarea consecințelor unei idei pînă în momentul în care se vedește nerozia pe care aceasta o ascunde. Alteori, satira sa lucrează prin ironie, adică prin simularea gravității atunci cînd vorbește despre lucruri nedemne, grosolane sau stupide. I s-a întîmplat să procedeze, precum am văzut, și prin schimbarea perspectivei în care lucrurile sînt privite de obicei, obținînd în această nouă lumină reliefaarea absurdității ascunse de puterea prejudecăților și de deprinderea rutinară. Ca și alți scriitori ai vremii, a rușinat civilizația convențională și coruptă a epocii sale, făcînd-o să se răsfrîngă în mentalitatea naivă dar curată a unui indigen din America, ca în romanul său *Naivul*, deși, altfel, el împărtășea atît de puțin punctul de vedere al lui J.-J. Rousseau. Satira și ironia lui Voltaire își găsesc un teren de aplicație nu numai în operele sale de fantezie, dar și în cele filozofice și epistolare, apoi în convorbirile lui notate. Trăsăturile sale de spirit au fost răspîndite apoi pretutindeni și în toate ocaziile, și epocii i-a plăcut să le repete. Filozoful îl întreabă odată pe un ofițer: „ — Cum e pedepsit acela care semnează false scrisori de cachet ? — Este spînzurat“, răspunde ofițerul. „Foarte bine, — replică la rîndul lui Voltaire, — foarte bine, dar trebuie să se facă la fel aceluia care semnează scrisori autentice“. Astfel de trăsături de spirit se numără cu miile în operele, în scrisorile, în amintirile despre Voltaire. Pe figura sa se schița un surîs permanent. Acest surîs a fost evocat odată de Alfred de Musset, în versuri rămase celebre:

„Dormi mulțumit, Voltaire? Hidosul tău surîs  
Mai flutură încă pe fața ta slăbită?“

Aceste versuri sînt destul de curioase sub pana lui Musset, care, în *Confesiunile unui copil al secolului*, a arătat înțelegere pentru faptul că trădarea marilor idealuri ale Revoluției era pricina tristeții care învăluisese sufletele în epoca Restaurației. Musset numește „hidos“ surîsul lui Voltaire, făcîndu-l răspunzător de criza de scepticism și de neîncredere, abătută asupra lumii, o dată ce se instalase din nou vechea putere a opresorilor. Dar Voltaire, cum am văzut, n-a propagat niciodată neîncrederea și scepticismul, ci tocmai încrederea în viitorul omenirii și în valoarea muncii omenești. Era un bătrîn de optzeci de ani cînd a mai scris versul: „Munca este zeul meu; el singur guvernează lumea“. Surîsul lui Voltaire ascunde, apoi, o inimă sensibilă și o voință trează.

Figura lui literară a creat noul tip social al scriitorului reprezentant al conștiinței publice și luptător pentru idealurile cele mai înalte ale vremii. Voltaire a pregătit deci marile figuri literare ale veacului următor, pe Victor Hugo, pe Emile Zola, pe Anatole France. Tovarășii lui de drum în posteritate au fost, de altfel, mai numeroși; ei au fost toți luptători pentru dreptate și umanitate. De aceea, numele scriitorului care a putut spune o dată despre sine: „Am făcut un pic de bine, iată opera mea cea mai de seamă“, numele acestui scriitor a fost invocat ori de cîte ori puterea bestială a oprîmării s-a refăcut. Asupritorii popoarelor au văzut în el o amenințare, oprîmații un apărător, luptătorii un aliat.

## J.-J. ROUSSEAU ȘI INFLUENȚA LUI LITERARĂ ÎN GERMANIA

Împlinirea unui sfert de mileniu de la nașterea lui Jean-Jacques Rousseau pune din nou problema influenței lui asupra dezvoltării întregii literaturi moderne și a cauzelor acestei influențe. Multele cercetări întreprinse în această privință fac posibilă astăzi încheierea că printre marii scriitori ai secolului al XVIII-lea francez n-a fost un altul care să fi lucrat cu o putere egală cu a lui la transformarea tematică și artistică a literaturii. Concluzia aceasta apare încă mai evidentă, dacă încercăm a compara acțiunea literară a lui Rousseau cu aceea a lui Voltaire, emulul lui și celălalt mare nume al epocii dinaintea Revoluției burgheze. Oricât de însemnate și de decisive au fost contribuțiile lui Voltaire în planul ideologic, sîntem nevoiți a spune că, pe terenul creației artistice, Voltaire n-a părăsit niciodată drumurile tradiției clasice, a reprezentat poetica genurilor, a crezut în separarea acestora, a scris tragedii, epistole și madrigale, ca înaintașii lui, a arătat rezervă, ba chiar uneori ostilitate față de inovația literară, așa încît acest mare scriitor nu numai că se leagă cu trecutul, dar este și veriga care conduce către clasicismul tardiv și academic, împotriva căruia au avut de luptat primii romantici.

Alta este situația lui Rousseau în istoria literară. I se atribuie lui introducerea sentimentului naturii în literatură. Deși, evident, poeți ai naturii existaseră și în trecut, natura nu era decît cadrul evenimentelor omenești. Odată cu Rousseau, natura devine temă literară și, din acest punct de vedere, inovația sa este deopotrivă cu a pictorilor peisagiști, flamanzi și olandezi, ai secolului al XVII-lea. În mijlocul naturii, bucurîndu-se de farmece și descoperindu-se pe sine, apare omul solitar. Clasicii exprimaseră mai ales sentimente sociale sau, în tot cazul, acele apărute în relațiile dintre indivizi. Față de aceștia și opunîndu-li-se, la Rousseau societatea apare în forma protestului împotriva ei. Omul solitar este un desabuzat. Singurătatea în care se complăce este o formă a revoltei lui. Scuturînd lanțurile sociale, care, evident, sînt acele ale societății vremii lui, Rousseau sau personajul ce i se substituie și îl reprezintă își întoarce privirile către sine și se mărturisește. „Eul” declarat de clasici „vrednic de ură”, *haïssable*, dobîndește, astfel, drepturi de cetate literară. Prin Rousseau se introduce deci confesiunea în literatură. Și scriitorul care vorbește în numele său propriu, pentru a-și mărturisi bucuriile și durerile,

decepția lui socială și fericirea în mijlocul naturii, întreaga sferă a sentimentelor lui, înzestrează cu o puternică vibrație lirică manifestarea lui literară. Remarcăm aceeași împrejurare, atunci când observăm arta literară a lui Rousseau, procedeele lui de stil, puse deopotrivă în serviciul vorbirii emotive, fie că este vorba de largul period oratoric, în ale cărui cadențe auzim glasul unui orator stăpinit de emoție, fie că subliniem expresii ale afectului și acele paralelisme în construcție sau grupări de fraze în unități contextuale paralele, ca stanțele unui poem. Rousseau a devenit astfel creatorul prozei poetice în literatura franceză.

Astfel de constatări au fost adeseori făcute de istoria literară și, potrivit lor, i se atribuie lui Rousseau o acțiune hotărâtoare în transformarea sensibilității și a expresiei ei literare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Cu toate acestea, dacă luăm seama la datele unora din operele literare cu care acele ale lui Rousseau prezintă o anumită afinitate și ilustrează o direcție asemănătoare a sensibilității, ne convingem cu ușurință că aceste opere sînt anterioare lui Rousseau sau aparțin unei epoci în care acțiunea acestuia nu putuse deveni generală și adîncă. Astfel, *Robinson Crusoe* al lui Defoe apare în 1719, *Pamela* lui Richardson în 1740, *Nopțile* lui Young în 1742, *Ossian* al lui Macpherson în 1761, *Vicarul din Wakefield* al lui Goldsmith în 1766 etc. Cu drept cuvînt Paul Van Tieghen a putut constata în *Le Preromantisme* (vol. II, 1930, p. 100 urm.): „Către 1750, se poate observa, mai ales în Anglia, în Germania, în Suedia, o mare nevoie de a da vieții morale un fundament mai personal și un caracter mai sentimental, nevoie de eliberare din rigoarea strict formalistă a tradițiilor acceptate mai de grabă decît aprobate, de a întemeia viața interioară mai mult pe emoție decît pe conformarea docilă la o regulă exterioară“. Și mai departe: „Se constată în Anglia, în Franța și în Italia o vie mișcare de înapoiere la natură, gustul pentru rusticitate și solitudine, pentru contemplarea cerului și a astrelor, pentru tot ce îndepărtează pe om de orașe și de societate, pentru tot ceea ce, izolîndu-l de ceilalți oameni, îl readuce către sine și-l apropie de Dumnezeu. În sfîrșit, în majoritatea țărilor, poezia încearcă să rupă cu genurile tradiționale și să îmbrățișeze forme noi. Poemul didactic devine poem descriptiv, contemplativ și moral; elegia devine meditație filozofică și religioasă în sînul naturii. Este preferată chiar o formă ceva mai elastică, o formă care fără să aparție în chip riguros vreunui gen se învecinează cu poema, elegie, odă, epistolă, satiră“.

Revirimentul sensibilității, temele și formele literare atribuite lui Rousseau ca inițiatorul unei epoci, sînt deci anterioare acestuia. Structura însăși a societății începuse să se schimbe, în țările Europei occidentale, începînd cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea, mai întîi în Anglia, o dată cu ascensiunea burgheziei în regimul instituit de noua casă domnitoare de Hanovra, apoi în celelalte țări, care, aspirînd spre un regim analog, se deschid influenței engleze. Idealurile morale și estetice ale vechii aristocrații sînt înlocuite cu noile idealuri burgheze. Omului de curte i se substituie burghezul care găsește în căldura căminului său, în farmecele naturii, în nestăvilita revărsare sentimentală, condițiile fericirii lui. Observînd înlocuirea vechilor aspirații ale secolului al XVII-lea prin acele ale noului secol, Paul Hazard a întrebuițat, pentru a caracteriza fenomenul, formula: *criza conștiinței europene*, din care a făcut titlul unei lucrări celebre. Opera lui Rousseau nu este deci, după cum constată Van Tieghem, decît un aspect al unui fenomen mult mai general, care începe înainte de el și ale cărui cauze sociale par a fi cele amintite mai sus.

Totuși, deși împrejurările par a se fi înlănuțit în felul arătat, nu este mai puțin adevărat că, fără a sta la începutul unei serii morale și estetice, Rousseau i-a dat un impuls considerabil, ba chiar că, datorită lui, opere apărute înainte sau independent de el, și-au cîștigat notorietatea și au trezit reacțiunea favorabilă a gustului public, grație influenței exercitate de Rousseau. În această privință, Joseph Texte, unul din primii comparatiști moderni francezi, scrie în *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, ediția a 2-a 1909, p. 330, următoarele: „Mulțumită lui Rousseau și scrierilor lui, au început a fi citați și gustați (în Franța) Sterne, Ossian, Young, Herve, ba chiar Shakespeare el însuși, care exprimaseră deopotrivă, într-o altă limbă, sentimente analoge cu acele exprimate de el și care erau, întocmai ca el, sensibili, melancolici și lirici. Admiratorii acestor scriitori, anteriori în majoritatea lor lui Rousseau, sînt admiratorii lui Jean-Jacques“.

Joseph Texte se referă la împrejurări franceze, dar este probabil că situația constatată de el în literatura franceză s-a repetat și în celelalte literaturi ale Europei apusene. Un curent al „sensibilității“ a existat în toate acestea, nu numai în literatura engleză și franceză, dar și în cea germană și italiană, în literaturile scandinave și în literatura rusă, uneori cu manifestări anterioare lui Rousseau. Totuși, printre toți reprezentanții curentului sensibilității, Rousseau pare a fi avut răsunetul cel mai mare în toate literaturile europene, încît se poate spune că, dacă n-a fost cel dintîi pentru a cînta poezia naturii, sentimentele omului singuratic în mijlocul ei și pentru a fi deschis izvoarele, atît de zăgăzuite în clasicism, ale lirismului, i se datorește totuși lui impulsul cel mai puternic și cel mai hotărîtor în toate aceste direcții. Influența lui literară s-a combinat cu influența lui filozofică pentru a alimenta unul din curentele de idei și de sentimente ale timpului, acela care răspundea noilor aspirații ale societății în toate țările amintite. Pentru a ilustra această constatare, vom grupa aci cîteva fapte din literatura germană a secolului al XVIII-lea, menite a arăta răsunetul lui Rousseau în această literatură și alianța ideologică a scriitorilor germani din această vreme cu opera lui.

Cunoașterea operelor lui Rousseau este foarte timpurie în Germania; ea se produce îndată după apariția primelor opere ale acestuia. Lessing îi consacră lui Rousseau două recenzii: una în 1751, alta în 1755, îndată după publicarea *Discursului asupra științelor și artelor* și după apariția *Discursului asupra inegalității*. Încă din 1875, un cercetător francez, Charles Joret, în lucrarea sa: *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 320 urm., a identificat toate izvoarele privitoare la răsunetul lui Rousseau în Germania secolului al XVIII-lea, și care se găsesc, în afară de Lessing, la Mendelssohn și Hamann, la Kant, la Jacobi, Herder, Heinse, Schiller, Goethe și Klinger. Desigur, nu toate aceste răsunete au aceeași însemnătate, nu toate au avut la scriitorii amintiți aceeași forță de polarizare; lectura operelor lui Rousseau n-a constituit pentru toți un eveniment capital, o experiență de cultură decisivă. Vom reține deci din răsunetele amintite numai pe cele mai importante, urmărindu-le în textele lor, însoțindu-le de comentariul nostru sau de acel al istoricilor literari, mai ales atunci cînd confruntarea opiniilor acestora scoate la iveală o controversă.

Este sigur că una din influențele cele mai puternice a fost aceea exercitată asupra lui Herder. Aceasta îl citise pe Rousseau, încă din vremea studenției, la Königsberg, după recomandarea lui Kant. Ecourile rousseauiste în opera lui Herder sînt foarte numeroase, și ele au fost identificate și grupate în marea monografie a lui Rudolf Haym, *Herder* (2 vol., 1880—1885), republicată de curînd la Aufbau-

Verlag (Berlin, 1954, p. 366 urm.). Aceste ecouri manifestă o atitudine destul de schimbătoare a lui Herder față de Rousseau. Astfel, în timp ce într-o poezie a tinereții, intitulată *Ueber den Menschen*, Herder îl invocă pe Rousseau ca pe călăuza vieții lui, abia cîțiva ani mai târziu, în jurnalul de călătorie de la Riga la Nantes, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Werke, I, Weimar (1957, p. 159), filozoful german devine plin de rezerve față de idolul tinereții lui: „(Voltaire), scrie Herder, este vanitos și insolent, (Rousseau) orgolios și îngîmfat“. Și, mai departe: „Deși Rousseau a luptat împotriva filozofilor, se vede totuși că pe el nu l-a interesat justiția, binele, rațiunea și folosul gîndirilor sale, ci felul lor, mărș, extraordinar, nou și frapant“. Herder acuză paradoxia lui Rousseau și nu se sfiește a-l numi un „sofist“. Rezerve mai mari și mai grave nu puteau fi articulate.

Rudolf Haym, care le cunoaște pe acestea și pe altele, crede deci a putea limita influența recunoscută de obicei lui Rousseau în formația lui Herder sau, cel puțin, socotește că această influență a descrescut și, în cele din urmă, a dispărut. „Cu nici unul dintre scriitorii de seamă, scrie Haym (*op. cit.*, p. 369), cărora le era îndatorată formația sa, n-a ajuns Herder așa de timpuriu la încheierea socotelilor“.

Rudolf Haym a fost un istoric literar pozitivist. Toate judecățile lui sînt întemeiate pe izvoare, și nici una din ele nu-și permite să afirme ceva dincolo de litera documentelor. Dar adevărul documentelor privitoare la faptele literare ascunde uneori semnificația acestor fapte, existență în afară de documente. Astfel, în problema pe care o discutăm, nouă ni se pare mai vrednică de luat în considerație ideea unui alt vestit istoric literar, a lui Hermann Hettner, împotriva căruia Haym aducea precizările sale. În *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (folosesc ediția a V-a, din 1909, vol. III, p. 25 urm.), după ce amintește relațiile tinărului Herder cu opera lui Rousseau, Hettner scrie: „Din entuziasmul atît de viu al lui Herder pentru Rousseau au crescut acele puternice idei de transformare ale științei, și poeziei, care sînt faptele cele mai personale și mai permanente ale lui Herder. Mărima lui Herder a stat în faptul că a dat îndemnurilor pornite din Rousseau o aplicare cu totul nouă și independentă, pe care Rousseau n-a bănuț-o și n-a încercat-o. În timp ce Rousseau a scos din intuițiile lui fundamentale consecințe privitoare numai la stat și societate... Herder a mers mai departe... și cu o admirabilă putere creatoare a dezvoltat ideile lui Rousseau în direcția înțelegerii și studiului esenței intime a poeziei, a religiei și a istoriei. În spiritul creator, sensibil și mobil al lui Herder, chemarea lui Rousseau către natură și origini se transformă în năzuința puternică și neostenită de a cerceta originile existenței și creației omenești, apoi în întoarcerea celei mai înalte culturi către aceste curate, simple și proaspete izvoare“. Însemnătatea lui Rousseau pentru Herder stă deci în faptul de a-l fi orientat către originile societății și ale culturii și de a-l fi făcut să înțeleagă, el mai întîi, apoi pe alții după el, ce izvor de întinerire pentru cultura obosită a secolului al XVIII-lea, adică al absolutismului în faza lui finală, însemna înapoierea către sursele culturii, către poezia populară și către înțelepciunea vechilor popoare. Influența lui Rousseau asupra lui Herder pare deci mult mai adîncă decît aceea ilustrată de documentele interpretate în spirit pozitivist. Cercetarea mai nouă a confirmat interpretarea adîncă a lui Hettner. Astfel, H. A. Korff, în *Geist der Goethezeit* (1923 urm., ed. a IV-a 1957, vol. I, p. 69 urm.), confirmă nu numai însemnătatea hotărîtoare a lui Rousseau pentru Herder, dar și pentru formarea întregului curent care, în literatura germană, poartă numele de *Sturm-und-Drangperiode*: „Desigur, scrie Korff, că nu se poate spune cu exactitate cînd și cu ce anume începe mișcarea Sturm-und-



Drang și se poate discuta dacă trebuie să considerăm drept primele semne ale noii epoci poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia profetică a lui Hamann sau impulsurile literare venite din Anglia (Shakespeare, cântecele populare, Ossian). Toate acestea sînt deopotrivă împrejurări hotărîtoare în geneza epocii lui Goethe, și apariția lor a pregătit această epocă în diferitele ei domenii. Dar irupția timpului nou, atît cît lucrurile pot fi precizate, nu este explicabilă prin nici unul din fenomenele amintite, ci prin ivirea lui Rousseau, prin care revoluționarea timpului devine evidentă pentru toți contemporanii. Căci, ceea ce fusese numai lupte spirituale parțiale, Rousseau le-a cuprins într-un atac nu numai în chipul cel mai puternic, dar și cu o nouă și mai adîncă întemeiere filozofică. Rousseau a integrat deci toate protestele speciale ale vremii, a făcut-o cu talentul cel mai puternic și pe baza filozofică cea mai solidă, încît este drept a spune că, prin diferitele influențe care au operat în epocă, influența lui a fost cea mai energică, aceea însoțită de efectele cele mai însemnate. Împrejurarea devine evidentă dacă cercetăm, mai departe, ce a însemnat Rousseau pentru cîțiva din scriitorii cei mai de seamă ai vremii.

Goethe a cunoscut de vreme operele lui Rousseau. Pe cînd era copil încă asculta *Le Devin du village*, după cum aflăm din amintirile consemnate în *Dichtung und Wahrheit* (I, 3). Noua Eloiță îi este de asemeni cunoscută (*op. cit.*, I, 5). O altă însemnare din *Poezie și Adevăr* (III, 13) ne aduce și mărturia exaltării pe care o producea Rousseau în mediile intelectuale ale vremii. Amintind popularitatea de care se bucura, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, literatura de scrisori, Goethe amintește pe acele ale unei anumite Julie Bondeli, „renumită ca femeie de spirit și de merit și ca prietenă a lui Rousseau. Oricine avusese o anumită legătură cu acest bărbat extraordinar, se bucura de o parte din gloria lui și, în numele ei, se formase o întinsă și tacită comunitate de credincioși“.

Dar, chiar în afară de litera acestor izvoare, nu se poate vorbi oare de o înrîurire mai generală și mai adîncă a lui Rousseau asupra lui Goethe? Hettner este de părere că o astfel de înrîurire poate fi afirmată. „Werter și Faust, scrie Hettner (*op. cit.*, III, p. 4) nu sînt de conceput fără Rousseau“. Și, în adevăr, îi dăm dreptate lui Hettner dacă ne gîndim la rolul avut în destinul tragic al lui Werther decepția lui socială, avaniile suferite în societatea aristocratică în care se refugiase. Cît despre Faust, nu numai că gestul ruperii lui de vechea știință și înapoierea lui către bucuriile simple ale vieții, către popor și către iubire, în prima parte a tragediei, este un gest tipic rousseauist, dar formula însăși a fericirii ca oprire a clipei, soluția conflictului tragic în Faust, este o formulă identificabilă în Rousseau. Astfel, în a cincea preumblare din seria *Les Reveries d'un promeneur solitaire*, Rousseau scrie: „Totul se află într-un flux neîncetat pe pămînt. Nimic nu păstrează o formă statornică, și afecțiunile noastre legate de lucrurile exterioare trec și se schimbă întocmai ca ele... Astfel, nu ne sînt date decît plăceri trecătoare; fericirea durabilă nu este concepută de oameni. Abia dacă în voluptățile noastre cele mai vii, există o singură clipă în care inima ne spune: *aș vrea ca această clipă să dureze totdeauna*“. Această reflecție a lui Rousseau amintește destul de mult cererea pe care Faust o adresează clipei supreme a vieții lui: „Verweile doch, du bist so schön!“. Întocmai ca Rousseau, dezolîndu-se de fugacitatea bucuriilor vieții, eroul lui Goethe trece prin toate ipostazele voluptății; dar clipa vrednică a fi reținută îi apare lui Faust ca făgăduință a unei omeniri libere și creatoare.

Despre influența lui Rousseau asupra lui Schiller s-a vorbit adeseori. Dramele libertății, de la *Hoții* la *Don Carlos*, prezintă regimurile absolutiste ca întoc-

miri monstruoase prin tot ce conțineau ele ca abatere de la formele naturale de viață ale omului. Și, în numele acestora, eroii tinereții lui Schiller, dar mai cu seamă Karl Moor, declară război societății și pornesc la luptă împotriva ei. Revolta lui Karl Moor dorește restituția drepturilor naturii în orînduirea societății și în sentimentele omului; este o revoltă rousseauistă. Dar despre cultul pe care Schiller îl nutrea pentru marele francez, atestază oda adresată mormîntului lui Rousseau, o scurtă poezie a tinereții, pe care o reproducem aici:

*Monument von unsrer Zeiten Schande,  
 Ew'ge Schmachschrift deiner Mutterlande,  
 Rousseaus Grab, begrüßet seist du mir!  
 Fried'und Ruh'den Trümmern deines Lebens!  
 Fried'und Ruhe suchtest du vergebens,  
 Fried'und Ruhe fandst du hier!*

*Wann wird doch die alte Wunde narben?  
 Einst war's finster, und die Weisen starben;  
 Nun ist's lichter, und der Weise stirbt.  
 Sokrates ging unter durch Sophisten,  
 Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,  
 Rousseau — der aus Christen Menschen wirbt.*

(„Monument al rușinii timpurilor noastre, pamflet etern al țării tale natale, mormînt al lui Rousseau, primește salutul meu! Pace și liniște ruinelor vieții tale! Pace și liniște ai căutat zadarnic. Pace și liniște ai găsit aici. — Cînd se va vindeca vechea rană? Cînd domnea în lume întunericul, înțelepții mureau. S-a luminat de ziuă, dar moare un înțelept. Socrates s-a prăbușit prin fapta sofistilor; Rousseau suferă și cade prin creștini; Rousseau — care a vrut să facă din creștini oameni“).

Elogiul lui Schiller, în care acesta găsește ideea poetică nouă a paralelismului dintre destinul lui Socrate și al lui Rousseau, este unul din documentele cele mai expresive ale cultului pe care epoca Sturm-und-Drang îl consacra marelui scriitor, autorul *Discursului asupra inegalității*, al *Noii Eloize*, al *Contractului social*, al lui *Emil*. I se asociază acela pe care i-l adresează, mai tîrziu, scriitorul care, prin drama sa *Sturm-und-Drang*, a dat numele întregului curent. În scrierea sa *Geschichte eines Deutschen der neunsten Zeit* (1796), conținînd multe elemente autobiografice, Friedrich Maximilian Klinger descrie (în c. II) impresia primită de eroul său la citirea lui *Emil*: „Era cea dintîi carte a timpului nostru, întîia carte a vremii noi. Omul care o scrisese, concepuse gîndirea sublimă să trezească din nou, în contemporanii lui, puterea morală sugrumată prin lux, egoism, spirit și printr-o instrucție supra-rafinată, printr-un regim a-toate-distrugetor și care, în cele din urmă, se lichidase prin el însuși. A făcut toate acestea cu adevărul și îndrăzneala pe care o simțea în sine și cu energia unei elocințe, de care nu putea fi capabil decît acela în a cărui inimă și în al cărui spirit locuiește puterea morală în toată plenitudinea ei“. Urmează schițarea în trăsături foarte generale a vieții lui Rousseau, apoi comentarul primei fraze din *Emil*: „Totul este bun, așa cum iese din mîinile creatorului, totul se corupe în mîinile oamenilor“. Meditația începutului lui *Emil* îi aduce eroului lui Klinger o adevărată revelație. „Cu eforturile și risipa de forțe, scrie Klinger, cu care însetatul scormonește pămîntul pustiu al Africei, pentru a răsturna brazdele umede, sub care simte un izvor, tot astfel Ernest se ostenea cu descifrarea cuvintelor azvîrlite ca un vâl peste cugetările și simțirile, de la care aștepta

odihna sufletului. Stătea în fața cărții ca omul izbit de o năpastă înaintea preotesei inspirate de la Delphos, încredințându-i de pe trepiedul ei un sfat al cărui înțeles nu-i este în întregime limpede... În timp ce se ostenea, soarele răsări; Ernest se gândi încă o dată la toate ideile și simțirile câștigate, și închizând cartea preotului naturii, așa cum se obișnuise să-l numească, se bucură în inima lui de întâlnirea nocturnă cu el“.

Mărturia lui Klinger, împreună cu cele spicuite în Herder, Goethe și Schiller, nu lasă nici o îndoială asupra marelui răsunet produs de Rousseau în literatura germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și asupra influenței ei în îndrumarea acestei literaturi. Desigur, dacă aceste răsunete s-au putut produce și această influență a putut acționa, împrejurarea se datorește nevoilor și aspirațiilor interne ale societății germane. Situația s-a repetat în alte multe puncte ale lumii, unde o burghezie năzuind spre libertate și putere politică afla în Rousseau, criticul cel mai lucid și cel mai inspirat al absolutismului, vocea cu ecou mai amplu în sufletul ei. Evocarea relației scriitorilor germani ai secolului al XVIII-lea cu operele lui Rousseau este numai un exemplu ilustrativ din câte pot fi culese din celelalte literaturi ale Europei.



# JOHANN WOLFGANG GOETHE

Johann Wolfgang Goethe face parte din scriitorii cărora le place să-și amintească împrejurările vieții lor, să se povestească și să se înfățișeze trăind. O trăsătură autobiografică trece prin toate operele lui și a determinat în întregime câteva din scrierile lui cele mai însemnate. *Poezie și adevăr* face parte dintre acestea. Străbătînd o epocă lungă, în situații care l-au pus în legătură cu multe personalități, martorii vieții lui au fost foarte numeroși. Mulți dintre aceștia și-au fixat în scris amintirile, unii i-au adresat scrisori, alții au reprodus convorbirile avute cu el și i-au notat cuvintele. Materialul biografiei lui Goethe este unul dintre cele mai bogate pe care le cunoaște istoria literară. Viața lui Goethe a fost, deci, adeseori povestită cu amănunte capabile să satisfacă și curiozitatea cea mai indiscretă. Nu vom desfășura din nou șiragul tuturor acestor mărturii, dar vom reproduce din ele atîta cît este necesar pentru a stabili etapele mai importante ale formației și creației marelui scriitor și pentru a-i stabili legăturile cu epoca sa, înainte de a încerca să desprindem sensul mesajului său.



S-a născut la 28 august 1749, la Frankfurt pe Main, într-o familie care se lega, prin mamă, cu marea burghezie a orașului. Bunicul dinspre mamă era Johann Wolfgang Textor, primarul orașului. Tatăl scriitorului era consilierul aulic Johann Kaspar Goethe, fiul unui hangiu care agonisise oarecare avere. După studii juridice, consilierul Goethe dobîndise un titlu onorific, purtat fără alte veleități de a se amesteca în afacerile publice, dar cu multă strășnicie în conducerea casei și în creșterea copiilor săi. Din numeroșii copii ai soților Goethe, n-au trăit decît Johann Wolfgang și o soră mai mică, Cornelia.

Așezat pe riul Main, la 30 km depărtare de confluența acestuia cu Rinul, Frankfurtul era, la mijlocul veacului al XVIII-lea, un oraș liber, important centru comercial și bancar, vestit prin târgul lui anual. Încă din secolul al XIV-lea, prinții electori ai Germaniei hotărîseră ca Frankfurtul să fie locul de alegere și încoronare a împăraților germani. Însemnătatea lui politică și economică dădea acestui oraș, vizitat de numeroși străini, o mare animație și oferea temelia dezvoltării unei burghezii prospere, din rîndurile căreia s-a ridicat și marele poet.

Educația lui Goethe a fost, la început, aceea obișnuită unui copil din clasa lui socială. Învățământul limbilor clasice și moderne, studiul Bibliei, elementele de știință, mai întâi cu profesori particulari, apoi în gimnaziul orașului, sînt completate de pedagogia tatălui, mare amator de artă, printre ale cărui colecții, amintirile aduse dintr-o neuitată călătorie în Italia ocupau locul cel mai de seamă. În 1756 izbucnește războiul dintre Prusia și Austria, care urma să dureze șapte ani, pentru a sfîrși cu întărirea anexării Sileziei la Prusia, dar și cu istovirea țării. Francezii, aliații Austriei, pătrund în Germania și ocupă Frankfurtul în ianuarie 1759. Contele Thorane, comandantul trupelor de ocupație, este încartiruit la etajul superior al locuinței familiei Goethe. Băiatul este bucuros de însuflețirea care pătrunde, o dată cu acesta, în mediul altfel atît de auster al casei părintești. Consilierul este însă foarte nemulțumit și conflictul cu oaspetele nepoftit nu întîrzie să se producă. Armatele de ocupație sînt urmate curînd de trupe franceze de teatru. Copilul unei actrițe, micul Derones, îi aduce tînărului Goethe revelația unui alt temperament național, mai spontan, mai imaginativ. Pe scena teatrului francez se reprezintă tragedii de Racine și Voltaire, comedii de Molière și de Sedaine. Deprinderea limbii franceze devine mai ușoară pentru tînărul admis în intimitatea actorilor, printre culise. Ceva mai tîrziu, tînărul Goethe, care intrase în tovărășii riscante și-și asumase cu nevinovăție rolul de a compune versuri remunerative pentru nunțile sau înmormîntările orașului, simte prima lui iubire. Fata, Margaretta, este tot atît de inocentă ca și el. Dar cînd manevrele dubioase ale prietenilor sînt descoperite și nepotul primarului Textor este împiedicat de a-i mai frecventa, o mare prăbușire se produce în sufletul lui. Criza ia caracterul unei adevărate boli. Sănătatea îi revine treptat, prin plimbări de-a lungul apelor, prin aerul pădurilor, dar și prin prietenia Corneliiei. Tînărul, care-i observase de atîtea ori pe pictorii orașului lucrînd pentru tatăl său sau pentru contele Thorane, încearcă și el să fixeze în desen unele din peisajele locului natal. În octombrie 1765, cînd se simte destul de întărit, pornește spre Leipzig, pentru a studia dreptul.

Drumul în trăsură spre Leipzig, în vremea toamnei înaintate, cu opriri la hanuri, prin peisaje mărețe sau fantastice, este destul de obositor. Marele oraș comercial al Saxoniei cunoaște o animație superioară Frankfurtului. Era tocmai vremea marelui tîrg din octombrie. Străzile vuiau de forfota unei mulțimi adunate din tot Orientul. Se vedeau ruși cu marile lor căciuli, cu cizme de piele roșie, evrei polonezi cu levitele lor, turci în caftane brodate, greci cu haine țesute în fir. Însuflețirea era sporită de cei șapte sute de studenți ai universității, cu cele două facultăți ale ei, Paulinum și Petrinum, facultatea de teologie și cea de drept. Învățământul literar era asigurat aici de bătrînul și lăcrimosul Gellert, care concepea literatura ca un mijloc al edificării religioase. Figura cea mai importantă în cercurile literare ale orașului era însă solemnul Gottsched, care, împodobit cu monumentală lui perucă barocă, reprezenta gustul clasic francez, așa cum acesta se formase în cele două veacuri ale absolutismului regal. Vizita la Gottsched îl dezamăgește însă pe Goethe. Tînărul student în drept se lasă cîțva timp atras de societatea elegantă a orașului, în mijlocul căreia vorbirea lui dialectală de acasă, hainele din stofă groasă creează la început imaginea unui provincial. Tînărul se îmbracă în haine de mătase, poartă peruca rotundă a rococoului. Dar convenționalismul în care sfîrșea societatea absolutismului ajunge să-i repugne lui Goethe. Undeva, în apropiere, într-o mansardă, se găsește locuința și atelierul gravorului Oeser, artist clasicizant, prieten al lui Winckelmann. În atelierul lui Oeser, Goethe începe să se dezintereseze de

formalismul steril al studiilor de drept, așa cum erau predate la universitate, pentru a se lăsa mereu mai cucerit de lumea de armonioase arătări ale clasicismului greco-roman. Discipolul lui Oeser apucă acul gravorului și se încearcă pe tablele lui. Ascultînd îndrumările maestrului, simte cum se deschide pentru el o cale către adevărul naturii. La cîteva ceasuri depărtare se află Dresda, cu marele tezaur artistic al pinacotecii ei. Goethe rățăcește vrăjit prin aceste săli. Glasuri noi se aud și prin literatură. Lessing demonstrează necesitatea smulgerii de sub suveranitatea gustului clasic francez, nevoia unei literaturi de inspirație națională. Tragedia burgheză *Miss Sara Sampson* îi stoarce lui Goethe lacrimi. O iubire studentească, pentru Kätchen Schonkopf, sfîrșește printr-o dezamăgire. Sănătatea tînărului se clatină din nou. În septembrie 1768 se înapoiază la Frankfurt.

Urmează o vreme tulbure, de dibuiri. Cei trei ani petrecuți la Leipzig se terminaseră printr-un eșec. Bătrîna domnișoară von Klettenberg îl cîștigă cîtva timp pentru misticismul sentimental în care se refugiau atîtea spirite sfîșiate de contradicțiile aglomerate către sfîrșitul vechiului regim. Goethe își alcătuiește un laborator de alchimie. Citește în voluminosul foliant al lui Welling, *Opus Mago-Kabbalisticum*. Dar cînd sănătatea îi revine, sfărîmă încă o dată zidul care îl despărțea de viață și-l închidea într-o atmosferă sufocantă, de tulburi visări. În aprilie 1770 pornește la Strassburg, anexat încă de la finele veacului al XVII-lea de către Ludovic al XIV-lea și care acum se găsea pe teritoriul francez. În zare se profila săgeata catedralei. Marele monument gotic reprezintă o întregă lume. Gustul clasic francez îl considerase drept un produs al barbariei medievale. Constructorul lui, legendarul Erwin, era o figură pierdută în negura veacurilor îndepărtate. Goethe nu ostenește să înconjure monumentul, să-l parcurgă în toate direcțiile, să se minuneze de realismul detaliilor lui, să-i descopere raționalitatea adîncă a structurii. Din turnul catedralei privește rodnicele cîmpii ale Alsaciei, întinse departe pînă-n regiunea unde încep să albăstrească înălțimile Lorenei. Sentiment al spațiului nelimitat! Descătușare a sufletului jubilînd de libertatea lui interioară! Prietenii, sprijiniți de balustrada cea mai înaltă a turnului, deșartă un pahar de vin. Undeva, printre stușurile depărtării, se găsește gospodăria pastorului din Sesenheim, a cărui așezare patriarhală îi amintește pe aceea a vicarului din Wakefield, eroul romanului englez al lui Goldsmith, care a stîrnit un curent de mare duioșie în sensibilitatea epocii. Goethe s-a îndrăgostit de fiica pastorului, de grațioasa Friedericke Brion. Calul îl ducea adeseori printre grădini, către pașnica și îmbelșugata casă a pastorului din Sesenheim. Altă dată, plăcerea lui de a călători și de a cunoaște îl poartă în regiunea minieră din Saare, unde observă primele întreprinderi industriale moderne și problemele de viață pe care acestea le creează.

Vreamea petrecută la Strassburg este în toate privințele pentru Goethe o epocă de mari progrese lăuntrice. Universitatea are și o facultate de medicină. Învățămîntul anatomiei și al clinicii medicale recomandă metode de observație exactă, fixează imaginea omului în planul naturii. Goethe își petrece timpul printre mediciști, asistă la disecții și la lecțiile de clinică. Un oaspete de seamă vine să caute îngrijirile facultății de medicină. Este pastorul Herder, abia cu cîțiva ani mai vîrstnic decît Goethe, dar ajuns la notorietate literară. Chinuit de o gravă boală de ochi, caracterul lui este oarecum acrimonios. Își urmărește prietenii cu epigrame sarcastice, este adeseori brusc și suportă greu contradicția. Dar ce comoară de știință și înțelepciune este mintea lui Herder! Călătorise la Paris, unde îi întâlnise pe Diderot și d'Alembert. Aspirația către formele naționale ale literaturii trece și prin sufletul

lui, ca și prin acel al lui Lessing. Poezia este pentru el expresia spontană a geniilor naționale. Pe acestea le aude mai bine în cîntecele naive ale poporului. Interesul pentru folclor venea din Anglia. Percy culesese aici vechile balade scoțiene. Pînă a se descoperi impostura lui Macpherson, publicul se lăsase cucerit de cîntecul măreț, tragic și naiv al lui Ossian, presupusul bard gaelic al Angliei precreștine. Herder îi comunică lui Goethe entuziasmul pentru Ossian. El îi pune în mînă pe Shakespeare. Experiență hotărîtoare! În afară de Homer, i se părea că natura nu mai vorbise niciodată cu aceeași forță și cu același adevăr într-o operă poetică. Goethe are impresia unei renașteri. Începe a căuta către lume cu priviri tinere și uimite. Consilierul Goethe aștepta însă cu oarecare nerăbdare ca fiul său să-și termine studiile. Acesta își trece deci doctoratul în drept. Și cum simțea că drumul său nu se putea opri aci, se hotărăște încă o dată să plece, lăsînd un suflet nemîngiat, pe fata pastorului din Sesenheim.

La Frankfurt, în 1771, Goethe încearcă un început de carieră avocătească. Experiența afacerilor se îmbogățește însă pe lingă o mare instanță. Consilierul este de părere că tînărul ar avea de cîștigat, acceptînd un loc de referent pe lingă Camera imperială de justiție din Wetzlar, veche și învechită instanță judecătorească, unde unele procese se tîrau din termen în termen timp de sute de ani. Societatea referenților este veselă și formează un contrast îmbucurător cu mucedă arhivă seculară, în care se încerca zadarnic să se pună oarecare ordine. Un coleg, onestul Kestner, îl introduce pe Goethe în familia logodnicei sale. Charlotte Buff domnește cu grație și hărnicie peste lumea numeroasă a fraților și a surorilor mai mici, rămași de timpuriu orfani. Goethe îi citește poeziile. Uneori au loc lungi plimbări în trăsură. O înclinație puternică pentru Charlotte își face loc în sufletul lui Goethe, domolită de privirile cinstite ale lui Kestner, de inocența Charlottei. Și, cînd înțelege că sentimentul lui ar putea ruina fericirea senină a perechii pe care o învăluia cu dragostea și respectul lui, fuge ca un blestemat.

Mai întîi la Coblenz, în casa doamnei de Laroche, apoi din nou la Frankfurt, Goethe își caută drumul său de viață în îndeletnicirile literare. Un manuscris mai vechi dobîndește forme definitive. Este tragedia cu accente shakespeareane, *Gotz von Berlichingen*, „cavalerul cu mîna de fier“, un erou al luptelor împotriva mării nobilimi asupritoare din secolul al XVI-lea. Reprezentant al micii nobilimi, în antagonism cu mării feudali ai vremii, întruchipați în piesă prin episcopul de Bamberg, figura lui Gotz putea oferi materia unei lucrări dramatice acordate cu năzuințele spre libertate ale societății germane, mai cu seamă ale burgheziei. Deși nu ascunde acțiunea trădării finale, Goethe îl idealizează totuși pe „cavalerul cu mîna de fier“, ca pe acela care încercase să zguduie puterea marilor feudali, puternici încă în secolul al XVIII-lea, cînd Germania continua să fie împărțită în trei sute de state rămase sub apăsarea despotică a urmașilor acelor vechi stăpînitori.

Cu toate lucrările literare continuate între timp, rana dragostei nefericite pentru Charlotte se cicatriza cu greutate. Dar cînd de la Wetzlar îi sosește știrea că unul din vechii colegi, Jerusalem, își pusese capăt zilelor în urma unei iubiri neîmpărtășite, el are deodată viziunea sorții care ar fi putut să fie a sa. Sub impresia cutremurătoare scrie în cîteva săptămîni romanul *Suferințele tînărului Werther* și se simte deodată „liber și voios, vrednic să înceapă o viață nouă, ca după o spovedanie“. Ecourile acestei scrieri se prelungesc multă vreme. Melancolia wertheriană se răspîndește ca o molimă și numeroși sînt tinerii care imită gestul fatal al croulului lui Goethe. Dacă romanul lui Goethe a produs un răsunset atît de



puternic, împrejurarea se explică prin faptul că o mare parte a tinerei generații burgheze germane se putea recunoaște în Werther. Atrăgea analogia cu sensibilitatea wertheriană, nu în ultimul rând exasperată de aroganța păturii conducătoare, după cum o arăta episodul excluderii eroului din cercul aristocratic în care se rătăcise. Tineretul german se recunoștea mai cu seamă în acea sentimentalitate, în acea exaltată viață interioară prin care se obținea compensația multelor limite opuse manifestării ei sociale, multelor ei năzuințe spre libertate și putere. Un critic german, W. Girnus, a remarcat de curînd: „Werther este o operă critică, un protest împotriva urîșeniei realității germane, în forma unei revărsări sentimentale de dragoste. Este răfuiala lui Goethe cu subiectivismul, cu boala tinerei intelectualități burgheze din Germania vremii sale“.

Prin *Götz von Berlichingen*, prin *Werther*, Goethe adusese o mare contribuție la curentul care se schița acum în literatura germană, cultul restaurat pentru formele pasionale ale vieții, pentru impulsivitatea sfărîmătoare de reguli a geniului creator. Ceea ce s-a numit Sturm und Drangperiode este forma germană a curentului european al sensibilității și în el se îngroapă definitiv, pentru gustul publicului german, domnia „regulilor“ și a „bunului gust“, impusă de clasicismul francez. Este o vreme care apreciază mai presus de orice caracterele titanice, pe marii rebeli. Goethe proiectează și realizează fragmentar un *Prometeu*, un *Mohamed*. Din epoca de mari frământări ale Reformei îl ispitește încă o dată o figură reprezentativă. Este vorba de doctor Faustus, vrăjitorul care a îndrăznit să-și vîndă sufletul lui Mefistofel, pentru a dobîndi plăcerea, știința și puterea. Întîmplarea lui mai presus de fire făcuse obiectul mai multor cărți populare, dintre care una, într-o versiune a secolului al XVIII-lea, era răspîndită de colportori la tîrgul anual din Frankfurt. Băiatul o citise și tînarul își propune acum să dezvolte tema acestui caracter titanic într-un poem dramatic. Prima formă a lui *Faust* este gata în 1775. Dar, între timp, alte multe impresii noi îl solicită.

O scrisoare a lui Lavater îi sosește la Frankfurt, în 1774. Pastorul elvețian, care își dobîndise oarecare renume prin predicile și poemele lui mistice destul de mediocre, era în acea vreme preocupat să-și elaboreze sistemul său fiziognomic. Apăruseră fragmentele fiziognomice, care trebuiau să arate cum caracterul omului poate fi citit în fizionomia lui, în expresia mobilă a figurii sale. Încercarea romantică de a descifra viața lăuntrică după singurul principiu al analogiei cu aparența sa exterioară, nu s-a putut dezvolta ca o știință, dar și-a cîștigat în epoca sa mulți admiratori. Lavater își înmulțește anchetele, cerînd pretutindeni portrete de oameni celebri, studiindu-le și adăugîndu-le comentariul său nebulos. Goethe se simte atras de principiile fiziognomicii pentru motivul, rămas deocamdată destul de învăluit, că prin ele putea fi depășit dualismul tradițional al metafizicii și religiei, în locul căruia se afirma unitatea de manifestări a naturii.

Curînd, apare Lavater însuși. Este un bărtinel plin de tact și de blîndețe. Un alt călător, în trecere prin Frankfurt, este pedagogul Basedow, promotorul filantropismului, în drum spre Dessau, unde, răspunzînd invitației prințului Leopold von Anhalt-Dessau, trebuia să înființeze acolo institutul său model. Basedow înfățișează un alt caracter decît cel al blindului Lavater. Discipol al lui Jean-Jacques Rousseau, ale cărui idei educative le dezvolta în metode de învățămînt întemeiate pe înclinație și stimulate prin plăcere, Basedow este o natură luptătoare, nu lipsită de oarecare brutalitate. Dialogul dintre cele două celebrități este dintre cele mai instructive pentru Goethe. Le însoțește într-o călătorie prin orașele Renaniei. La

Pempelfort se împrietenește cu Friedrich Jacobi și primește, în ceasuri de ferventă comuniune sufletească, revelația panteismului lui Spinoza. Spinoza este pentru Goethe un prag. Dincolo de el cade greu poarta peste tot ce fusese mistică reverie a primilor ani de tinerețe, înclinație către practicile magice. Spinozismul va rămîne un element constant al viziunii goetheene a lumii.

Din nou la Frankfurt, Goethe nutrește planuri matrimoniale. O cunoaște pe frumoasa și cocheta Lili Schonemann, fiica unui bancher, cu care se logodește. Dar gîndul de a se fixa îi stîrnește încă o dată împotrivire. Începuse să scrie drama *Egmont*, un episod din luptele pentru libertate ale Țărilor de Jos împotriva absolutismului coroanei spaniole. În decembrie 1774, trece prin Frankfurt Karl-August, principele moștenitor al ducatului de Saxa-Weimar, care îi arată prietenie. În primăvara anului următor apar frații Christian și Friedrich von Stolberg, doi tineri poeți afiliați cercului literar din Gottingen, patronat de Klopstock. Primește invitația acestora de a-i însoți într-o călătorie în Elveția. Călătoria este dintre cele mai vesele, cu opriri la hanuri, cu oștețe bine stropite de vinurile Rinului. La Karlsruhe, îi citește lui Klopstock scene din *Faust*. Un înconjur la Emmendingen îl face s-o regăsească pe Cornelia, căsătorită cu vechiul lui prieten Schlosser. Cornelia este împotriva proiectului de căsătorie cu Lili. În Elveția, drumul îl poartă pe călător prin Basel, prin Schaffhausen, pînă la Zürich, unde îi așteaptă Lavater. Îl vizitează pe bătrînul Bodmer, patriarhul literaturii elvețiene, în casa care domină orașul cu acoperișurile ei ascuțite, lacul din preajmă, imensul amfiteatru al munților. Se desparte de frații Stolberg, și, în tovărășia unei bune călăuze, Passavant, trece lacul și începe ascensiunea Alpilor. Urcă Gotthardul, urmează valea râului Reuss, bea apa înghețată a ghețarilor, traversează podul de zăpadă, lasă în urmă pădurile de brad și se cațără pe stîncile de pe Urseren și Andermatt. De la refugiul din Saint Gothard, pe cealaltă cină a înălțimii, drumul cobora de-a lungul Tessinului pînă la Ballinzona, pe malurile lacului Maggiore. Dacă ar continua călătoria spre Italia? Dar imaginea lui Lili, părăsită, îl neliniștește. Inima i se frînge și hotărăște să revină acasă. La Frankfurt, o găsește pe fiica bancherului înconjurată de numeroși adoratori, foarte preocupată de toaletele și relațiile ei mondene, cochetă și vanitoasă. Karl-August îi adresează lui Goethe invitația de a veni să se instaleze la Weimar. Acesta primește invitația și pornește către noul său destin. Pleacă sau, mai degrabă, fuge. Pe Lili n-o mai vede decît pe o fereastră, într-o seară. Fata cînta la clavecinul ei romanța pe care Goethe i-o dedicase. O emoție puternică îl zguduie pe poet. Dar drumul creației sale avea nevoie și de acest sacrificiu. La 7 noiembrie 1775 sosește la Weimar, un orașel cu șase mii de locuitori, dominat în întregime de evenimentele de la curte. Ducesa-mamă, Amalia, depusese de curînd funcțiunile regentei. Karl-August începuse să domnească, secundat de primul ministru Fritsch, un curtean solemn, plin de respect față de etichetă, privind cu ochi severi prietenia ducelui cu poetul. Goethe primește un venit anual de 1200 taleri și titlul de consilier privat de legăție. I se dăruiește o căsuță și o grădină pe malurile Ilmenului. În curînd, devine director al teatrului, președinte al comisiei de arhitectură însărcinată cu reconstrucția vechiului castel, apoi ministru de război și de lucrări publice, în fine, ministru de finanțe. Goethe domină toată viața publică a ducatului de Saxa-Weimar și întreaga existență a micii curți ducale, pe care o animă cu spiritul, cu fantezia, cu voioșia lui. La Weimar se instalase de mai multă vreme Wieland, o celebritate, autor de romane filozofice în stil voltairian, unul din primii traducători germani ai lui Shakespeare. Goethe îl făcuse să apară, ca o figură comică, într-una din far-

sele sale. Dar Wieland nu nutrește nici un resentiment împotriva tinărului poet, care îi apărea ca un reprezentant al impulsivității, cultivate în *Sturm und Drang*. Ivirea acestuia în saloanele ducelui îl câștigă în întregime. Impresia este covârșitoare. Nicioaltă Wieland nu mai întâlnește un om atât de genial înzestrat, mai simplu și mai firesc în toate deprinderile lui, în învelișul fizic al unei frumuseți mai armonioase. Și cum Wieland sacrifică și el pe altarul neoclasic al vremii, salută în tinărul său emul o adevărată apariție zeiască și notează revelația într-o impresionantă poezie. Încă din primul timp al așezării sale la Weimar, Goethe izbutește să-l aducă acolo pe Herder, ca predicator al curții. Alți prieteni li se alătură. Dar, mai cu seamă o femeie, baroneasa Charlotte von Stein, domină întregul cerc și subjugă inima poetului. Este soția unuia din funcționarii mai înalți ai curții, o femeie de 33 de ani, nu prea frumoasă, dar plină de grație, și, mai ales, atât de măsurată și înțeleaptă în toate manifestările ei, încât poetul simte cum toate neliniștile lui se potolesc în preajma-i. Întocmai ca Ifigenia, care are darul să calmeze delirul lui Oreste, o influență binefăcătoare emană din ființa doamnei von Stein și-l învâluie pe poet. Excesele lui întâmpină adeseori privirile încărcate de reproșuri ale Charlottei. Mediul curții i se pare strimt și apăsător noului ministru al lui Karl-August. Îl însoțește, deci, pe acesta într-o călătorie în Harz, apoi în Elveția, unde, slujindu-se de ciocanul geologului, adună specimene de cristale, fosile, multe curiozități naturalistice. Dar când însărcinările lui administrative, îndeplinite de altfel cu cel mai mare succes, se aglomerează într-atita încât simte că vocația lui este amenințată, când convenționalismul curții începe să-l sufocă, se hotărăște încă odată să dispară. Folosind prilejul concediului petrecut la Karlsbad, în ziua de 3 septembrie 1786, la orele 3 dimineața, fără să înștiințeze pe nimeni de țelurile călătoriei sale, pornește spre Italia.

Drumul, consemnat în scrierea autobiografică și memorialistică *Italianische Reise (Călătoria italiană)*, îl poartă prin Trent, pe malurile lacului de Garda, prin Verona, cu marii ei cipreși, prin Vicenza, unde admiră arhitectura clasică a lui Paladio, prin Padova, cu frescele lui Giotto și marea ei grădină botanică, unde un palmier îi sugerează ideea că toate organele plantei sînt modificarea unei frunze primitive. Ajunge la Veneția. Cetatea dogilor are încă vechea ei strălucire și animație. Îl atrag mai puțin aici mozaicurile bizantine, cît linia clasică a unora dintre construcții. La Ferrara vizitează închisoarea în care fusese întemnițat Torquato Tasso, marele și iubitul poet al veacului al XVI-lea, una din victimele absolutismului. Petrece trei zile la Bologna, dar abia trei ceasuri la Florența. Coborînd pe drumurile Umbriei, întâlnește mulțimea călătorilor și pelerinilor ducîndu-se sau revenind de la Roma. La Assisi abia aruncă o privire mînaștirii sfîntului Francisc, dar studiază proporțiile templului rămas acolo din epoca romană. Traversează apoi joasele și aridele cîmpii din preajma Romei, printre ruinele apeductelor, și la 29 octombrie ajunge în „cetatea eternă“.

Goethe rămîne la Roma pînă în februarie 1787. Este primit de pictorul Tischbein, care îl adăpostește în vila sa de pe Corso, în fața palatului Rondanini. Călătorul vizitează neobosit colecțiile de artă, ruinele orașului. Tischbein îl va înfățișa, într-un tablou celebru, sub larga pălărie calabreză, drapat în bogata-i pelerină albă, culcat pe sarcofagiile campaniei romane, cu privirile ațintite în zare. În sufletul lui Goethe se produce o adîncă transformare și vechi cuceriri morale se consolidează acum. Sub soarele Romei, printre atîtea amintiri ale civilizației clasice, se afundă tot mai adînc în trecut misticismul domnișoarei von Klettenberg, ca și religiozitatea sentimentală a lui Lavater. Spinoza îl îndrumase către studiul naturii, dar acesta

luase forme științifice. Încă din epoca de la Weimar, începuse să se pasioneze pentru fizică, pentru botanică, pentru arheologie. Herder îl asociase la pregătirea lucrării sale *Idei pentru istoria filozofiei umanității*. Află de la Herder că istoria este continuarea naturii, că omul rezumă și concentrează în el toate energiile universului, că microcosmosul reproduce macrocosmosul. Scrierea lui Herder este adeseori deschisă și parcursă la Roma. În această stare de spirit, Goethe nu participă de loc la aspectele catolicismului roman. Papalitatea este, pentru el, o formă a dictaturii exercitate asupra sufletelor. Asistând la liturghia pontificală, la începutul anului 1787, Goethe notează: „Aș vrea să spun, întocmai ca Diogene, acestor cuceritori spirituali: Nu-mi ascundeți soarele artei și al umanității“. Arta greacă și idealurile antichității i se impun, dimpotrivă, cu atât mai multă putere. Îl studiază pe Winckelmann. Întîrzie multă vreme în Forum, cu tratatul lui Vitruviu în mînă. Prețuiește pictura italiană a Renașterii și regăsește în ea linia clasică și armonia expresiei, pe Rafael și Veronese. Camera sa este împodobită cu reproducerea capului monumental al Junonei Ludovisi. O lucrare mai veche este reluată. Versifică tragedia în proză *Ifigenia*. În trăsăturile eroinei, care calma delirul lui Oreste, poetul imprimă pe acele ale doamnei von Stein. Dar aceasta îi reproșează, într-o scrisoare grăbită, fuga din Weimar și tăcerea care i-a urmat. Goethe nu se gîndește însă să se înapoieze. La începutul primăverii pornește către sud. Neapole! Vezuviul fumegă în zăre. Călătorul culege pietre proiectate din centrul înflăcărât al pămîntului. În Sicilia, la Palermo, ideea plantei primitive din care s-ar fi dezvoltat toate spețele vegetale i se impune încă o dată, privind bogații palmieri ai grădinii publice. Amintirile vechilor așezări grecești sînt vii pretutindeni. Deschide pe Homer și întîrzie printre paginile *Odiseei*. Străbate toată insula, spre sud, pînă la Grigenti, și spre răsărit, pînă la Catana. Cînd se înapoiază, furtuna îl surprinde în apropiere de insula Capri și, cînd panica de pe corabie se liniștește, deschide iar pe Homer și citește despre peripețiile lui Ulise. În iunie 1787 revine la Roma, unde mai rămîne aproape un an. Instalat în atelierul lui Tischbein, care plecase din nou la Neapole, desenează o parte a zilei. Alteori execută copii în capela Sixtină, sau pictează în natură. Într-o zi desenează o parte a Capitoliului, alteori Via Appia sau perspectiva asupra Romei. Acum termină *Egmont* și *Ifigenia*. Începe să scrie *Torquato Tasso*, și portretul nefericitului poet, atît de sensibil și impulsiv, va deveni unul din cele mai impresiionante ale întregii opere goetheene. Studiile, lucrările sale artistice alternează acum cu o veselă viață de societate, mai ales a pictorilor germani adunați aici, printre care Angelica Kauffmann îi consacră un portret în ulei. Plăcerea și voluptatea pun stăpînire pe el. Ducele primește, la Weimar, confesiunile poetului. Cînd epoca romană, cu atîtea fericite rezultate pentru eliberarea lui spirituală se termină, poetul reia cu inima grea drumul înapoierii către curtea lui Karl-August. Primirea ce i se face este destul de rece. Goethe cunoaște acum o lucrătoare, pe Christiane Vulpius, care îi va dăruî peste cîțiva ani un fiu, botezat cu numele ducelui, dar care nu va deveni soția lui decît după optsprezece ani. Legătura cu Christiane este simplă și naivă. Imaginea ei este fixată împreună cu multele amintiri aduse de la Roma, în seria *Elegiilor romane*, poezie în distihuri elegiace inspirate de Propertiu și Tibul, în care va celebra cultul artei antice, al vieții și al voluptății. Un eveniment de o importanță covîrșitoare se produce în aceeași vreme. Izbucnește revoluția franceză.

Cînd sosesc primele știri despre evenimentele revoluționare din Franța, există destule spirite în Germania capabile să se deschidă noilor idei. Există o stare de opinie favorabilă ideilor de libertate. Goethe nu era străin de aceasta, ba chiar el

este unul din aceia care, prin unele din lucrările tinereții sale, prin *Götz von Berlichingen*, prin *Egmont*, contribuise s-o creeze. Deși critica socială era, în dreapta Rinului, mai înapoiată decât în Anglia și Franța, nu se poate spune că ideile filozofilor iluminiști nu fuseseră absorbite și aici de cercurile interesate de cauza libertăților burgheze. Lessing și Klopstock, frații Stolberg, Voss și Georg Forster, Herder și Schiller, și alții alții, au vibrat la evenimentul revoluționar. Goethe va pune și el, în gura unuia din personajele sale din *Hermann și Dorothea*, cuvintele de amintire a emoției care cuprinsese pe germani auzind despre noul regim al „libertății, egalității și fraternității”. Amintirea notată în *Hermann și Dorothea* alcătuiește însă un omagiu tardiv adus revoluției franceze și numai în acest unic moment al ei, căci, altfel, poemul proslăvește viața idilică a micii burghezii germane, opuse frământării revoluționare, prezentate ca esențial deosebite de firea poporului german. Pentru moment, și spre deosebire de Schiller și Kant, atitudinea ministrului lui Karl-August e nu numai rezervată, dar chiar ostilă evenimentelor revoluționare, pe care comedia *Generalul cetățean* (*Der Bürgergeneral*) încearcă să le bagatelizeze. Era în firea lui Goethe o dualitate, un contrast, pe care Friedrich Engels le-a caracterizat o dată, în recenzia consacrată cărții lui Karl Grün, apărută în 1846, *Despre Goethe văzut din punct de vedere omenesc*: „În operele sale — scrie Engels — Goethe are o dublă atitudine față de societatea germană din vremea sa. Uneori o privește cu dușmănie, caută să scape de societatea care îi repugnă, ca în *Iphigenia*, și mai ales în timpul călătoriei în Italia. Se ridică împotriva ei ca Gotz, Prometheus și Faust, iar ca Mefisto o împroșcă cu sarcasmul cel mai amar. Alteori, dimpotrivă, îi este prieten, i se „adaptează”, cum e cazul în majoritatea *Xeniilor blinde*, și în multe din scrierile sale în proză, o sărbătorește, ca în *Cortegiul măștilor*, ba îi ia chiar apărarea împotriva mișcării istorice care o asaltează, cum e cazul în toate scrierile în care amintește de revoluția franceză”. Dualitatea lui Goethe este indiscutabilă și poate fi explicabilă prin faptul că marele poet era descendentul patricienilor din Frankfurt, un notabil al vremii sale, ministrul ducelui de Saxa-Weimar; dar marea lumină a spiritului său i-a îngăduit să îndrepte uneori priviri departe-văzătoare în viitorul societății omenesci.

În 1792, coaliția puterilor feudale ridică armata împotriva Franței revoluționare și burgheze. Ducele de Weimar pornește în fruntea unui regiment. La Mainz, întâlnește societatea doamnelor emigrate, așteptînd ca soții lor, înrolați în armata coaliției, să pătrundă în Franța și să restaureze absolutismul. Armatele aliate, comandate de regele Prusiei și de ducele de Braunschweig se găsesc față-n față cu trupele franceze, conduse de generalul Dumouriez. Cele dintîi, numărau optzeci de mii de soldați, în timp ce celelalte nu dispuneau decât de treizeci de mii. Succesul aliaților părea deci asigurat și emigrații își închipuiau că vor fi primiți ca niște eliberatori de către populație. Iluzie zadarnică, repede dezmințită! Invadatorii ajung la Verdun și-l depășesc. Traversează riul Aisne și pătrund în Champagne. Dumouriez se instalase pe înălțimile de la Valmy, unde făcuse joncțiunea cu trupele lui Kellermann, care înaintase de la Metz. Sosise momentul angajamentului definitiv. Infanteria prusacă atacă. Kellermann deschide focul de artilerie. Dumouriez respinge cu haioneta pe grenadierii prusaci și-i azvirlă în derută. Dezastrul trupelor aliate devine evident pînă către seară, cînd Goethe exclamă în fața unei asistențe: „Din acest loc și din această zi datează o nouă epocă în istoria lumii și voi veți putea spune că ați asistat la începuturile ei”. În adevăr, victoria trupelor franceze la Valmy dădea deplină ei temeinicie revoluției, care dovedea că se poate sprijini

pe întregul avînt al națiunii. Înapoiat la Weimar, Goethe nu se bucură multă vreme de pacea căminului regăsit, căci coaliția dorește cel puțin să respingă trupele franceze din Renania.

Abia apoi așezarea lui la Weimar dobîndește liniștea ei definitivă. Începe lunga și rodnică lui prietenie cu Friedrich Schiller. La început, există distanțe și răceli între ei. Schiller admiră la Goethe pacea adîncă a spiritului, seninătatea lui greacă. El, Schiller, este un spirit neliniștit, căutînd mereu unitatea pierdută cu lumea, cu natura. Măreța liniște goetheană naște în Schiller, la început, un sentiment tulbur: „Încerc pentru ei sentimentele lui Brutus pentru Caesar“, scrie Schiller. Dar cu timpul încrederea și iubirea reciprocă își fac loc. Goethe consimte să colaboreze la revista lui Schiller, „Die Horen“. Compun împreună vestitele epigrame sarcastice, *Xeniile*, în hexametru cărora defilează atîtea din figurile și situațiile epocii, atîtea din ideile frămîntate pe-atunci. Schiller scrie, în vremea aceasta, renumitele lui balade. Goethe se încearcă, la îndemnul prietenului său, în același domeniu și citeva din capodoperele lui iau naștere în această împrejurare. Într-o corespondență activă, discută probleme ale creației literare și cei doi prieteni își comunică reflecții înțelepte și adînci despre condițiile poeziei epice, ale dramei. Schiller se găsea acum, în apropiere, la Jena, unde ocupa catedra de istorie universală la Universitate. Se adunaseră acolo cîteva din spiritele cele mai de seamă ale Germaniei, filozofii Fichte și Hegel, lingvistul Wilhelm von Humboldt, geograful Alexander von Humboldt, filologul clasic și poetul Voss, traducătorul lui Homer. Întregul cerc de la Jena dezvoltă, într-un fel oarecare, pozițiile pe care Goethe le cucerise pentru epoca sa. La Weimar se oprește, cîtva timp, o călătoare ilustră: este doamna de Staël, refugiată din Franța, proclamînd protestul ei împotriva dictaturii lui Napoleon. Doamna de Staël pregătește o carte asupra Germaniei și-și adună material de informații. Vizita la Goethe nu dă însă toate rezultatele sperate. O mare mîhnire îl covîrșește curînd pe poet. La 9 mai 1805 moare Schiller. Dispărea unul din spiritele cele mai înalte și unul din caracterele cele mai nobile ale Germaniei. Mai tîrziu, luînd în mînă craniul poetului, va admira urma însăși a divinității lucrînd asupra materiei vii. Va scrie atunci *Oda la craniul lui Schiller*.

Între timp, mari lucrări se închegaseră. Apăruse *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Prima parte a noului *Faust* este aproape gata și va apărea în curînd. Dar, în 1806, zgomotul armelor se aude din nou. Prusia declară război Franței. Are loc bătălia de la Jena. Francezii pătrund în Weimar și locuința poetului nu este, la început, cruțată. Obosită de încercările pe care Napoleon le impunea Europei, lumea dorește pacea. La 27 septembrie 1808 începuse congresul de la Erfurt. Goethe se află printre notabili aflați acolo. Napoleon îl primește în audiență. „Domnule Goethe, sînteți un om“, îi spune împăratul. Opera poetului îi era de mult cunoscută. Werther îl însoțise în timpul campaniei în Egipt și, cum venise vorba despre tragedie și despre rolul destinului în astfel de opere literare, împăratul rostește o maximă a orgoliului: „Destinul este astăzi politica“. Se părea că duhurile răsculate ale războiului se vor potoli. Marile lucrări literare sînt continuate: *Poezie și adevăr*, *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister*, partea a doua a lui *Faust*. În 1812, aflîndu-se la băi, la Teplitz, îl întîlnește pe Beethoven. Cei doi mari oameni își fac adeseori împreună plimbarea lor de dimineață. Într-o zi, înaintînd pe promenadă, văd venind spre ei un grup în care disting familia imperială austriacă. Goethe se retrage în marginea drumului salutînd adînc. Dar Beethoven își trage pălăria pe ochi și, fixîndu-și solid mîinile la spate, înaintează fără să privească în lături și trece mai departe,

spintecînd grupul imperial. În aceeași vreme, o nouă mare tulburare cuprinde lumea. Napoleon invadează Rusia. Moscova arde. Trupele franceze se retrag în derută. Împăratul gonește cu sania, căutîndu-și salvarea. Un mare dor de pace, de voluptate în nevinovăție, îl cuprinde pe poet. Din adîncurile trecutului și ale orientului îl ademenește figura marelui poet persan, a lui Hafiz. Și, ca și acesta, el scrie mici cîntece consacrate plăcerii și înțelepciunii: *Divanul occidental-oriental*. După cîțiva ani, o nouă mare durere. Moare Christiane. Fusese o tovarășă de viață plină de voioșie, simplă și harnică. Îl iubise, iar el îi dăduse sufletul său, cu toată înfumurarea mediului curtean de la Weimar, care nu privise niciodată cu ochi buni pe această femeie din popor devenită soția celui mai mare poet al Germaniei. După cîțiva ani, în 1821, Goethe cunoaște la Marienbad pe o fată de șaptesprezece ani, pe Ulrike von Levetzow. O regăsește după doi ani, cînd poetul, ieșit dintr-o gravă criză cardiacă, venise să caute din nou tîmăduirea la Karlsbad. Un val nou de tinerețe îl pătrunde și-l înalță. Poetul va face odată observația: „Geniul este o pubertate repetată“. Bătrînul de 74 ani cere mîna Ulrikei. Și, cînd doamna Levetzow, exprimîndu-și recunoștința pentru onoarea ce i se făcuse ficei ei, trebuie totuși s-o decline, ceva se prăbușește în sufletul lui Goethe. Renunțarea era acum partea lui. Pe drumul de înapoiere la Weimar, în trăsură, se adună cuvintele solilocului său, se înlanțuie ritmic, se punctează prin rime. Ia astfel naștere unul din cele mai tulburătoare poeme ale lui Goethe, *Elegia din Marienbad*, cîntec al dorului și al renunțării.

Ultimii ani de viață ai lui Goethe sînt ai unui patriarh. Renumele lui pătrunsese pînă departe și oricine dorește să-l vadă și să-l asculte sau să-l studieze. Îl vizitează filozoful francez Victor Cousin, călătorul și arheologul Jean-Jacques Ampère, criticul literar Saint-Marc-Girardin. Sculptorul David d'Angers imprimă o medalie cu efigia sa. Carlyle publică în Anglia mari studii asupra lui Goethe, Gérard de Nerval traduce *Faust* în limba franceză. Apare și o traducere a lui Frédéric Stapfer, pe care o ilustrează Delacroix. Într-o zi, marele bătrîn primește vizita poetului și revoluționarului polonez Mickiewicz. Un copil de geniu, muzicianul Felix Mendelssohn-Bartholdy, îi este prezentat. Într-o zi, poposește la casa din Weimar și un tînăr călător, care cobora din Harz: era Heinrich Heine. „Cu ce treburi ați venit la Weimar, domnule Heine?“ „Treburile mele s-au sfîrșit îndată ce am călcat pragul casei excelenței voastre“, răspunde tînărul poet care-i trimisese volumul său, răsfoit de Goethe fără mare atenție. „Și ce lucrări literare mai întreprindeți acum?“ „Scriu un Faust“, răspunde mușcător vizitatorul. Unul din ultimii oaspeți ai lui Goethe este desenatorul și prozatorul englez Thackeray, viitorul autor al *Bilciului deșertăciunilor*. O mare durere îl încearcă din nou pe Goethe, cînd primește, de la Neapole, vestea morții fiului său, August, natură violentă și tulbure, apăsată de greutatea moștenirii pe care o primise în singele lui. Sănătatea bătrînului era din ce în ce mai rea. Către sfîrșitul anului 1830 suferise o hemoragie pulmonară. Se restabilește cu greu. La începutul lui 1832, după ce scrisese ultimele scene ale lui *Faust*, boala revine. În ziua de 22 martie cohoară în fotoliu, și, cum i se pare că în cameră se întunecă, bătrînul cere „mai multă lumină“. Sînt deschise larg obloanele, dar în aceeași zi Goethe închide pentru totdeauna ochii.



Cine urmărește evenimentele vieții lui Goethe și principalele ei etape, trebuie să constate că, printre operele poetului și cugetătorului, propria lui viață a fost

una din cele mai de seamă. În *Wilhelm Meister*, Goethe va scrie o dată: „Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adînc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine“. Viața lui Goethe a fost continua prelucrare a acestui element dinafara și dinăuntru lui. Viața lui a fost o operă. Povestindu-se adeseori și introducînd elemente ale biografiei sale în atîtea din operele lui, Goethe ne-a făcut să vedem cum s-a construit treptat, ajungînd în cele din urmă la sensurile cele mai înalte ale existenței. Copilul și adolescentul au tras din priveliștile și întîmplările vremii elemente care au intrat cu un rol hotărîtor în formarea personalității și operei scriitorului. O vorbă auzită, o situație la care a asistat, un om întîlnit, reapar în amintirea lui, uneori după decenii, pentru a desprinde o învățătură, pentru a constitui o imagine a poeziei. Experiențele lui Goethe coboară în adînc și urcă de-acolo din nou la suprafață, cu un rol pilduitor pentru viață și creator pentru operă. Memoria scriitorului a păstrat tot trecutul său, dar nu ca pe un depozit mort, ci ca pe o materie maleabilă. Din această pricină, nu există moment al operei lui Goethe în legătură cu care să nu putem înregistra un răsunset autobiografic. Viața și opera lui se întrepătrund tot timpul și alcătuiesc o unitate solidară. Astfel, poezia lui lirică nu poate fi înțeleasă fără multe episoade ale iubirilor, ale desfătărilor și durerilor lui. Goethe n-a fost un poet de teme, ci unul la care creația lirică izbucnește direct din evenimentul trăit. „Cele mai de seamă opere ale poeziei — va spune el o dată — sînt poezii ocazionale“. De aceea, în cîntecele sau în poemele mai largi ale lui Goethe nu întîmpinăm nici o urmă de retorică, nici un joc zadarnic al imaginației, ci neconținut prezența întregului om viu, cu reacțiile lui descătuseate chiar în momentul cînd a simțit nevoia să ia pana în mînă. Sinceritatea și spontaneitatea liricii goetheene sînt neîntrecute. În dramă, în roman, în poemul idilic sau filozofic, aceeași legătură cu viața trăită. În fața unei opere a lui Goethe ne întrebăm cărei împrejurări a vieții îi corespunde, cărei probleme personale îi dă o soluție. Cînd scrie romanul *Werther*, el se eliberează de apăsarea distrugătoare a unei iubiri nefericite. *Ifigenia este* expresia aspirației lui către liniște și seninătate. *Torquato Tasso* cristalizează răfuiala lui cu micul suveran absolutist de la Weimar. Întrepătrunderea vieții cu opera a devenit mai cu seamă evidentă în *Faust*. I-au trebuit poetului peste șaiszeci de ani pentru a compune acest vast poem, cel mai de seamă al întregii sale opere. Lungul răstimp al compunerii lui *Faust* se explică prin nevoia poetului de a trăi, de a acumula experiențele, de a lumina în sine sensul adînc al mesajului său, mai înainte de a găsi soluția conflictului schițat încă din primii ani ai activității sale scriitoricești.

Am spus însă nu numai că opera lui Goethe este în toate punctele ei îndatorată vieții sale, dar și că această viață este o operă. Goethe a trăit din plin, cu o intensitate, cu o participare la evenimente, pe care nu o egalează, în epoca respectivă, decît Byron, către care s-a îndreptat totdeauna admirația lui. Un om cu care leagă prietenie, o femeie iubită, o nouă situație de viață devin pentru el prilejurile unor experiențe trăite cu o neasemuită intensitate și pînă la ultimele lor consecințe. Rolul prietenilor a fost hotărîtor în toată viața lui Goethe. Behrisch la Leipzig, Herder la Strassburg, Merck și Jacobi în epoca preweimariană, Schiller la Weimar și alții dintre oamenii întîlniți și iubiți vreodată au marcat legături din care Goethe a ieșit totdeauna, nu numai transformat, dar îmbogățit și înălțat. Iubirile lui l-au înălțat, de asemenea, cu o putere imensă și, uneori, l-au zguduit pînă la limita



rezistenței morale. Puțini oameni au iubit mai pasionat și puțini au suferit mai adânc, atunci când au trebuit să se smulgă din lanțurile iubirii. Când s-a găsit în fața unei situații inedite, când a descoperit o înfățișare nouă a lumii, a naturii sau a culturii, a extras din ea tot ce putea vorbi sufletului său și tot ce-l putea desăvârși. Vizitarea pinacotecii din Dresda, studiul catedralei din Strassburg, ascensiunea Alpilor elvețieni, călătoria în Italia sînt treptele pe care s-a produs continua înălțare a lui Goethe. Când a trecut printr-o durere și a trăit o dezamăgire, suferința lui a devenit boală. S-a prăbușit, ca adolescent, când a trebuit să se despartă de Grete, la Frankfurt. S-a întors cu sănătatea zdruncinată și cu sufletul pustiu de la Leipzig, după ce trăise eșecul primelor lui studii și dezamăgirea dragostei pentru Kätchen. A stat în pragul sinuciderii după episodul iubirii sale pentru Charlotte Buff. Dar a știut să se salveze în ultimul moment, să renunțe sau să rupă, făcîndu-și violență sîsie și necruțînd-o nici altora. Și, când s-a găsit în punctul cel mai adînc al căderii, a început îndată procesul revenirii la viață, al refacerii și reclădirii. Puterea de regenerare a poetului este una din cele mai miraculoase. Întocmai ca Faust, ascultînd clopotele de Paști, sau ca același erou, deșteptîndu-se vindecînd din somnul greu al tulburării provocate de tragicul sfîrșit al Margaretei, Goethe a simțit mereu puterea binefăcătoare a vieții care revine, a energiilor care se adună din nou, a noii încredere acordate lumii și omului. Când curba puterilor regenerate se găsea la punctul cel mai înalt și când pulsul vieții bătea mai puternic și mai plin, cîntecul lui Goethe se înălța cu o jubilară, cu o fericire de a trăi, ale cărei accente au fost rareori egale în literatura universală. Și poetul, ca și omul, care a atins punctele cele mai adînci ale durerii, s-a înălțat și pînă la culmile cele mai înalte ale bucuriei. A fost deci un „om“, cum am văzut că l-a numit Napoleon o dată, un om în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. A trăit viața în toate căderile și ascensiunile ei. Dante nu l-ar fi putut niciodată meni cercului infernal în care a așezat pe călduți și pe indiferenți.

Dar diferitele epoci ale vieții lui Goethe s-au întrunit și compus pînă la urmă în ciclul întreg al vieții sale, la sfîrșitul căreia el a putut adresa poporului german și omenirii întregi mesajul său. Venea din lumea burgheziei renane. A trăit din plin viața vechiului oraș natal și a patriei sale apropiate, i-a colîndat împrejurimile, i-a observat oamenii, i-a cercetat istoria. A fost un renan și un cetățean al orașului liber Frankfurt. A dorit să devină și un german și de aici pornește îndemnul lui neconținut de a-și schimba locul așezării, de a înfișa cîte o rădăcină în alt punct al Germaniei. Gotz von Berlichingen ne duce în Franconia și în Bavaria. Faust este un erou saxon. Pe Wilhelm Meister rătăcirile lui îl poartă prin punctele cele mai variate ale peisajului german. A fost un german, dar n-a fost un german șovin. Nici o urmă de îngustime, de închidere meschină sau plină de ură în orizontul mărginit al țării sale. Patria este pentru el un loc de unde privește lumea. Copil încă, este atins de influența franceză. Își însușește limba franceză, apoi pe cea engleză și italiană. Cunoaște foarte mult din folclorul lumii și, într-o vreme, se pasionează pentru cel sîrbesc. Întreține legături de corespondență cu mulți oameni de seamă ai epocii sale, cu Walter Scott și cu Byron. Urmărește mișcarea științifică a lumii întregi: este la curent cu lucrările lui Geoffroy de Saint Hilaire și ale lui Cuvier. Nu numai literaturile antichității și ale vechiului orient, dar și cele străine ale lumii moderne nu au nici o taină pentru el. Pe cine nu citește? Pe Beaumarchais, Beranger și Robert Burns, pe Byron, Carlyle și Chateaubriand, pe Fenimore Copper, Paul-Louis Courier, Casimir Delavigne și Jacques Delille, pe Alexandre Dumas, Fielding și Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Merimée și Sainte-Beuve, pe Metastasio, Richardson,

Sterne, Walter Scott și Manzoni. Este cel dintâi care recunoaște talentul și înțelege toată originalitatea lui Stendhal. Traduce după un original răcit în Germania și aduce la cunoștința generală, în această formă mai întâi, *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot, un autor pentru care avea o mare admirație. Pe masa lui sosesc numerele noi din „Edinburgh Review“ și din „Le Globe“, prin care se ține la curent cu ultimele opere ale francezilor. Este cel dintâi care a pronunțat cuvântul de „literatură universală“ și care, întrebându-l, a denumit fenomenul circulației mondiale a bunurilor culturale, fără de care lumea modernă nu poate fi înțeleasă. La 31 ianuarie 1827, el îi spune lui Eckermann: „Văd din ce în ce mai limpede că poezia este un bun al întregii omeniri...“

Tendința lui cea mai evidentă este de a cuprinde omul în totalitatea lui. În această privință, continuă cea mai bună îndrumare a Renașterii. Este un *uomo universale*, în înțelesul pe care italienii Renașterii îl dădeau acestui cuvânt. Și, după cum orizontul său nu dovedește nici o parțialitate, întrucât privește meritele și activitatea celorlalte națiuni, tot astfel interesul lui urmărește toate formele de manifestare ale spiritului omenesc și li se asociază în toate străduințele lor. Este poet, gânditor, naturalist și, în unele momente, artist plastic. De la Leonardo da Vinci nu mai apăruse în cultura lumii o personalitate atât de completă. În afară de operele lui literare a îmbogățit tezaurul științific cu fapte de observație și noi teorii în optică, anatomie, mineralogie, biologie. Era la curent cu noile progrese ale arheologiei și cunoștea, ca puțini alții în vremea sa, istoria artei vechi și moderne. A fost un colecționar de artă și de obiecte naturalistice dintre cei mai avizați. Casa lui era un muzeu cu mai multe secțiuni. A fost tot timpul atras de teatru, pentru care a scris neconținut și pe care i-a plăcut să-l dirijeze la Weimar, ca director și ca regizor. A apărut și pe scenă de mai multe ori. A făcut mare impresie chipul în care a interpretat rolul lui Oreste, în propria lui tragedie *Ifigenia*.

Nu era, de altfel, numai om de cabinet, ținut la masa de lucru și în bibliotecă, acaparât de manuscrisele și de colecțiile lui. Iubea natura și căuta mereu tovărășia munților, a pădurilor și a apelor. Străbate Rinul în tot parcursul său, parcurge călare Alsacia și Lorena, urcă munții Harzului și ai Elveției. Este un alpinist întrepid. Unele din călătoriile lui le face pe jos. Nu disprețuiește viața de societate și, ca mulți din reprezentanții claselor conducătoare ale vechiului regim, el înțelege să lege de o plăcere a sociabilității fiecare zi a vieții. Într-una din poeziile lui, în *Oamenii veseli din Weimar* (*Die Lustigen von Weimar*), descrie ciclul feeric al săptămânii, împlinindu-se din petrecerea fiecărei zile. Nu avea nici un moment văd și n-a cunoscut niciodată lenea sau plictiseala. Acest mare vizitor era și un om dintre cei mai activi și mai practici. A îndeplinit cu multă destoinicie diferitele funcțiuni care i s-au încredințat. Își dirija bine propriile lui interese, și gospodăria lui, confortabilă și elegantă, era dintre cele mai temeinice. Deși, în cursul vieții sale, a fost de mai multe ori grav bolnav, se bucura totuși de o vitalitate ce triumfa totdeauna peste încercările trupului. Frumusețea și splendoarea lui fizică, mult laudate de contemporani, au fost temelia vigoriei lui intelectuale și morale. După ce a murit, Eckermann a dorit să mai vadă încă o dată rămășițele pămîntești ale aceluia în care se deprinsese să recunoască unul din exemplarele cele mai de seamă ale speței noastre, un om asemeni zeilor. Pagina scrisă de Eckermann cu această ocazie este una din cele mai mișcătoare din câte s-au scris vreodată: „A doua zi dimineață, după moartea lui Goethe, m-a cuprins dorul să mai văd încă o dată învelișul lui pămîntesc. Credinciosul lui servitor, Friedrich,

mi-a deschis odaia în care fusese depus. Întins pe spate, se odihnea ca un om cufundat în somn. Liniște adîncă și tărie domneau peste trăsăturile figurii sale nobile și mărețe. Fruntea puternică dădea impresia că adăpostește încă gîndirea. Aș fi vrut să iau o buclă din părul său, dar respectul m-a împiedicat să i-o tai. Corpul gol era învăluit într-un cearceaf alb. Friedrich dădu pînza la o parte și am rămas uimit atunci de splendoarea zehască a formelor lui. Pieptul era neobișnuit de puternic, lat și arcuit; brațele și coapsele pline, musculoase; picioarele delicate aveau forma cea mai pură și nicăieri nu se vedea vreo urmă de grăsime sau de slăbiciune și decădere. Stătea în fața mea un om desăvîrșit, în cea mai deplină frumusețe a lui, și încîntarea resimțită m-a făcut să uit o clipă că sufletul nemuritor părăsise un astfel de înveliș. Mi-am așezat mîna pe inima lui; pretutindeni o adîncă tăcere, și m-am tras atunci deoparte, pentru a lăsa lacrimile reținute să curgă în voie“.



Goethe a participat la multe curente artistice și de idei ale vremii sale, pe care le-a sprijinit și ilustrat prin opere de mare însemnătate și contribuțiile lui întregesc o operă unică și profund originală. Căci, peste tot ceea ce are comun cu timpul său, el face încă un pas mai departe, un pas de uriaș, prin care atinge timpul nostru și se leagă cu năzuințele cele mai actuale. Începuturile sale literare coincid cu perioada Sturm und Drang. Scrie atunci drame ale libertății și un roman sentimental, îi preamărește pe titani. Stilul său are tensiunea vremii. Scrie sacadat, cu expresii încărcate de afect, cu multe fraze exclamative. Se simte într-o vreme atras de mistică pietistă, de magie și de alchimie. Dar chiar de pe-atunci face descoperirea artei antice, relevantă germanilor de Winckelmann. Curentul acesta se desfășoară paralel cu celălalt, pînă cînd călătoria în Italia îl face să triumfe și se cristalizează într-o nouă serie de opere. Adeptul curentului Sturm und Drang devine neumanist. Ce a fost arta și cultura antică pentru germanii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea putem spune astăzi mai bine. Multele contradicții care se aglomeraseră către sfîrșitul vechiului regim, viu simțite de burghezia aspirînd către puterea politică pe care dorea s-o smulgă feudalității, după ce obținuse prosperitate economică și o mare influență în cultură, acele nenumărate contradicții au putut fi eliminate de francezi prin revoluția lor burgheză. Burghezia germană nu era însă destul de puternică pentru a face și pentru a izbui într-o revoluție. Ea încearcă atunci să depășească contradicția, să ajungă la unitate, la o nouă împăcare cu lumea, orientîndu-se după modelul antic, mai cu seamă după cel grecesc, în care poeților și teoreticienilor germani, începînd cu Winckelmann, li se părea a recunoaște idealul unei seninătăți sublime, obținute prin deplina unitate a omului cu natura și cu societatea. Psihologia omului și a culturii grecești, așa cum au stabilit-o gînditorii și artiștii neumanismului german, Winckelmann, Herder, Holderlin, Goethe și Schiller, Wilhelm von Humboldt și alții, cuprinde desigur partea ei de convenție. Căci de care epocă a culturii grecești se vorbește, de omul cărei faze din lunga dezvoltare a societății grecești? Grecia homerică nu este de loc asemănătoare cu aceea a veacului al V-lea sau a alexandrinismului. Mult lăudata seninătate grecească, pe care o întîmpinăm cu desfătare la Homer, apare umbrită la Hesiod. N-au dat apoi grecii, în tragedia lor, monumentul cel mai de seamă al luptei omului cu realitatea, cu ceea ce este inuman în realitate, cu destinul? Iar împăcarea omului cu realitatea, pe care n-o tulbură

în *Iliada* decît strigătele și protestul lui Tersites, n-a fost adînc compromisă prin însăși dezvoltarea sclavagismului, cu numeroasele lui revolte, mai cu seamă în partea finală a istoriei antice a Greciei? Nu încapе îndoială că ademenitorul tablou al Greciei senine are nevoie de multe retușări. Iar dacă continuăm a citi pe neoumanistii germani, nu o facem pentru a afla tot adevărul cu privire la greci, ci pentru a găsi un document irecuzabil, uneori de o mare frumusețe artistică, a năzuinței germanilor la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, atît de expresivă pentru nemulțumirile și revendicările care îi agitau. Proslăvirea seninătății antice este, în operele neoumanistilor germani, o compensație oferită neliniștilor prezentului. Din această stare de spirit au rezultat, printre scrierile lui Goethe, *Ifigenia*, *Elegiile romane*, *Hermann și Dorothea*.

Pentru că nu puteau face revoluția menită să obțină noua armonie a omului cu lumea, germanii acestei vremi au mai găsit și un alt mijloc, în afară de învierea idealului grec. Ei au crezut că originea neliniștii prezente ar sta în lupta instinctelor cu rațiunea în interiorul sufletului individual. Trebuia obținută deci pacificarea internă a omului, unitatea lui lăuntrică. În căutarea acestei soluții s-au înmulțit în Germania, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor, sistemele morale și pedagogice, toate acele construcții care au creat faima Germaniei ca țară a filozofilor și educatorilor. În *Analele germano-franceze*, Karl Marx va face în 1843 următoarea adîncă observație: „După cum popoarele antice și-au trăit istoria lor anterioară (Vorgeschichte) în imaginație, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară (Nachgeschichte) în filozofie. Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim și contemporanii lui istorici“. Unul din cele mai renumite sisteme filozofice și pedagogice ale germanilor îl constituie scrierea lui Schiller, *Scrisori despre educația estetică a omenirii*, unde ni se arată cum, prin influența artei, omul poate ajunge la o înnobilare a instinctelor sale, capabilă să suprimе vechiul conflict al acestora cu exigențele morale ale rațiunii. Omul poate realiza binele moral luptînd cu înclinările sale și învingîndu-le. Dar el poate ajunge la același rezultat, dînd o direcție estetică sensibilității sale, ajungînd să evite „răul“ din pricina „urîteniei“ acestuia, și preferînd „binele“ pentru că este și frumos. Schiller a crezut, inspirat de o nobilă mîndrie omenească, în posibilitățile morale ale rafinării estetice a omului. Iar Goethe a intercalat, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sub titlul *Spovedaniile unui suflet frumos*, portretul unei femei, în sufletul căreia, prin frumusețe morală, a dispărut orice conflict, orice neliniște, frică și tulburare, înlocuite prin unitatea nobilă și senină a sufletului. Prin creșterea unor „suflete frumoase“ se credea că se poate atinge acea împăcare a omului cu lumea, pe care francezii aceleiași epoci o încercau prin schimbarea radicală a orînduirii lor sociale.

O dată cu *Wilhelm Meister* atingem o nouă etapă a gîndirii lui Goethe. Neoumanismul este acum depășit. Împreună cu *Faust*, *Wilhelm Meister* este opera căreia Goethe i-a consacrat timpul cel mai întins de elaborare. Primul roman din ciclul lui *Wilhelm Meister*, *Anii de ucenicie (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*, este compus în lungul interval de la 1776 pînă la 1796. După doi ani, poetul începe să scrie continuarea acestei narațiuni care, împreună cu alte episoade conexe, constituie *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister sau Cei care renunță (Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden)*. Această nouă operă apare în trei volume între 1821—1829 și, cu unele apendice postume, în ediția completă publicată în 1837, după moartea scriitorului.

*Wilhelm Meister* este romanul formării unei personalități. Germanii numesc o astfel de creație literară un *Bildungsroman*. Ideea de a înfățișa un om în devenire, astfel încît în succesiunea narațiunii să se petreacă nu numai fapte noi, dar eroii înșiși să se schimbe, această idee rămăsese cu totul străină clasicismului. În dramele și romanele clasicismului, caracterele erau fixate odată pentru totdeauna și stările lor sufletești, ca și faptele pe care le săvîrșeau, decurgeau din acele caractere, cu rigoarea logică în care se constituie o concluzie din premisele ei. A fost, deci, o inovație literară, deși au mai existat unele încercări înainte, această desfășurare a unei biografii fictive, în care ni se prezintă un om în acțiunea de cucerire a sensurilor existenței lui. Schema epică a romanului este mai veche. Este o povestire în legătură cu existența rătăcitoare a actorilor, cum dăduse Scarron, în al său *Roman comic*, încă din secolul al XVII-lea, dar fundamental deosebită de acesta prin ton, episoade și caractere. Este apoi, după tipul romanelor picarești ale spaniolilor, povestirea unei călătorii, în timpul căreia eroul descoperă societatea contemporană, trece prin cele mai variate situații ale vieții, dar devine, în cele din urmă, el însuși. Folosind aceste elemente ale tradiției literare, Goethe a găsit prilejul să introducă în povestire propriile lui experiențe și să-i dea concluzia morală care i se impusese în timp ce se consacră lungii sarcini a compunerii, prelungită pînă în momentul maturității sale.

Tînărul Wilhelm Meister, fiul unui negustor, călătorind pentru afaceri, se îndrăgostește de Mariana, o actriță pe care o părăsește cu durere cînd se crede înșelat. Însoțind trupe de actori, el trece prin episoadele mai multor iubiri, în cursul cărora apar cîteva din cele mai seducătoare portrete feminine ale literaturii, Aurelia și Filina, Tereza și Natalia, dar mai cu seamă tulburătoarea Mignon, o italiancă rătăcită pe lingă actorii germani, o copilă grațioasă și delicată, dar misterioasă și bolnăvicioasă, care moare fiindcă iubește. Peregrinările lui Wilhelm Meister îl duc apoi în societatea nobilimii germane, unde el își găsește o soție în Natalia, o natură superioară, cu mari înzeestrări religioase și estetice, un „sufiet frumos“, un fel de Ifigenie. Un nobil, Jarno, îi aduce lui Wilhelm revelația lui Shakespeare, și o parte a operei este consacrată analizei lui *Hamlet*. Din aceeași lume a aristocrației, un grup de educatori, lucrînd în taină, supraveghează formația lui Wilhelm, care în cele din urmă înțelege că trebuie să obțină măiestria într-un domeniu al activității omenești. Se decide deci să îmbrățișeze o carieră practică și devine chirurg.

Romanele trecutului naraseră adeseori iubiri, lupte și aventuri, dar niciodată formația unui om. *Emile* al lui Rousseau cuprinsese din plămuierea personalității umane numai epoca uceniciei ei. Aici, procesul era urmărit mai departe, pînă în momentul desăvîrșirii unui caracter și al lămuririi unui drum de viață. „Un talent se formează în liniște, un caracter în vîrtejul lumii“, spune un vers al poetului. Poetul recunoaște importanța datelor naturale în formația unui caracter omenesc, dar pînă atunci trebuie să intervină opera educației, *die Bildung*. La început, Wilhelm crede că educația se poate desăvîrși prin sfatul și înțelepciunea unui maestru, prin rezultatele experienței altora. De aci neconținutele lui rătăcirii, alunecarea lui sub influențe diverse. De aci și sentimentul eșecului, al vidului unei anumite epoci a vieții, cînd la sfîrșitul ei nu s-a cristalizat încă o concluzie de viață substanțială și hotărîtoare. În realitate, nu există experiențe inutile, care să nu contribuie la crearea personalității, încît omul în epoca formării lui nu trebuie să-și pună în orice clipă marile lui întrebări, ci să se consacre cu interes fiecăreia din problemele particulare ale vieții și sarcinii ei imediate. Viața trebuie deci trăită, și unul din mijloacele de a

o pierde provine tocmai din frica neîmplinirii ei. Niciodată maximele educatorilor nu dovediseră o mai mare lărgime de idei. Este ca și cum Goethe ar opune o negație radicală tuturor pedagogilor trecutului, înarmați cu ferula lor, îngîmfați prin siguranța că pot recomanda tînărului singura lui țintă valabilă. Predicile sînt inutile. Viața îl formează pe om. Ea este marea educatoare. *Memento vivere!*

În mijlocul societății nobiliare în care ajunge să trăiască, Wilhelm Meister are la un moment dat impresia că numai în această clasă există condițiile de libertate necesare formării unei personalități multilaterale și armonice. Dar pentru că Wilhelm, tînărul burghez, nu poate beneficia de aceleași condiții, crede că le poate înlocui prin libertatea boemă a unei vieți de actor. Starea burghezului, negustor sau industriaș, i se pare prea strîmtă, lipsită de interes și de perspective. „La ce-mi folosește — exclamă Wilhelm într-un rînd — să fabric un fier bun, dacă viața mea interioară este plină de zgură și de ce să-mi dau osteneala să pun în rînduială bunurile mele, dacă nu sînt de acord cu mine însumi!“. Nevoia de unitate, de eliminare a contradicțiilor cu lumea înconjurătoare, pe care am văzut-o agitînd întreaga burghezie germană a vremii, ajunge aici să se cunoască pe sine însăși. Wilhelm, elimină, de fapt, aceste contradicții numai atunci cînd izbutește să realizeze idealul omului în epoca ascensiunii burgheze, adică să schițeze, de fapt, o nouă așezare a societății. În momentul acesta el înțelege că nu mai are nevoie de libertățile boemei și părăsește teatrul. Drumul lui trebuie să continue în direcția însușirii unei măestrii, adică a unui ansamblu de cunoștințe și deprinderi practice și active, puse în serviciul societății. Jarno îi face revelația maximei fundamentale a asociației sale: „Orice om trebuie să se priceapă într-o direcție bine precizată, să știe să facă ceva într-un chip cu totul remarcabil“ (*Anii de ucenicie*, VII, 9). Iar un alt personaj va spune în *Anii de călătorie* (II, 12): „Legea fundamentală a comunității noastre este că trebuie să stăpînești în mod temeinic o specialitate oarecare“. Specialitatea, desigur practică adesea în vechiul regim, nu era totuși una din maximele lui. Pentru aristocrația feudală, situată în afara procesului creator de bunuri, nu se impunea nicidecum nevoia unei formații diferențiate după tipul vreunui din muncile omenești, adică ale unei specializări. „L'honnête homme“, tipul reprezentativ al societății aristocratice în vremea absolutismului, trebuia să aibă o formație multilaterală și armonioasă, dar nu i se îngăduia să manifeste o competență specială în vreunul din domeniile limitate ale îndeletnicirilor omenești. Evident, burghezia nu-și putea însuși acest punct din vechiul cod al artei aristocratice a vieții. Clasă întreprinzătoare și activă, burghezia în ascensiune aducea prețuirea muncii și a formației omenești necesare oricărei munci creatoare, adică a specializării. Wilhelm Meister fixează momentul acestei transformări în ideile oamenilor. Prin specializare și prin activitate utilă societății, se produce însă și cea bogată integrare a puterilor suflatești, cea armonioasă unificare a persoanei morale, pe care o propusese neoumanismul. Cine muncește și cine s-a desăvîrșit în măestria muncii lui, a cîștigat un punct de vedere asupra lumii, s-a pus de acord cu sine și cu realitatea din jurul lui, a devenit o personalitate. Romanul lui Goethe înfățișează aceste mari cuceriri ale epocii noi.

În *Anii de călătorie* perspectivele morale și sociale ale lui Goethe se extind și mai mult. Wilhelm, devenit tatăl lui Felix, pornește împreună cu acesta pentru a-i arăta lumea și a-l instrui. În întreprinderea agricolă a personajului numit Unchiul, cei doi călători iau cunoștință de devizele acestuia: „De la prosperitatea unuia, către prosperitatea tuturor“, „Proprietate și bun comun“, „Celor mai mulți, ce este mai

bun", „Celor mulți, tot ceea ce ei doresc". Afirmarea acestor principii a făcut pe unii critici să vorbească despre socialismul sau chiar despre comunismul lui Goethe, ceea ce este fără îndoială o exagerare. Este sigur însă că, în epoca de la 1800 până către 1830, când manuscrisul lui *Wilhelm Meister* se îmbogățește neconținut, Goethe a parcurs unele din operele și a reflectat adesea la ideile lui Saint-Simon, Fourier și Robert Owen. Socialismul utopic l-a atins deci pe Goethe cu înfrigurarea lui, cristalizată în sentințele amintite, prin care se afirma rolul social al proprietății și îndreptățirea tuturor de a se împărtăși din bunurile materiale ale societății. Inspirat de aceste idei, nepotul Leonardo aduce unei colonii de țesători bumbac venit din America. Dar mașinile englezești tulbură liniștita colonie manufacturieră și impun micului grup de țesători problema aflării unei patrii noi în continentul tînăr al Americii. Apare astfel unul din primele ecouri literare ale crizei sociale provocate de dezvoltarea industrială în Germania. Dar schimburile comerciale dintre cele două lumi creează noua realitate a economiei internaționale. În vederea acesteia trebuia creat un om nou. Sarcina este atribuită unei organizații școlare, „Provincia pedagogică", căreia Wilhelm îi încredințează pe fiul său Felix. „Provincia pedagogică" este o colonie agrară, întreținută prin însăși munca elevilor, îndrumați către specialități practice, în acord cu înclinațiile lor. Munca elevilor este însoțită tot timpul de muzică, menită să le transmită spiritul armoniei, dar și al solidarității celor ce muncesc. Numai cînd discipolul „Provinciei pedagogice" este pătuns de toate aceste sentimente și a putut să-și însușească aceste atitudini, poate el să pornească în lume, bine pregătit și pentru cîmpul cel larg al activității moderne. Astfel, dacă în primul roman pedagogic al secolului al XVIII-lea, în *Emile* al lui Rousseau, se preconiza un sistem de educație împărtășit de un maestru unui singur elev, noul roman pedagogic al lui Goethe întrevade metodele unei educații colective, menite să formeze exemplarul uman folositor societății sale. Wilhelm Meister descoperise valoarea umană a muncii specializate; fiul său Felix o va exercita în spiritul celei mai largi solidarități umane. În aceste îndemnuri ale lumii noi va culmina și cealaltă operă fundamentală a lui Goethe, *Faust*.



Dintre toate operele lui Goethe, *Faust* este aceea căreia autorul ei i-a consacrat strădaniile cele mai îndelungi, mai deseori reluate, cultivate cu mai multă pasiune. *Faust* nu este numai cea mai de seamă creație goetheană, dar și cea care exprimă mai complet pe poet și epoca lui. Dacă ne gîndim că primul moment al conceiverii lui *Faust*, după propriile declarații ale poetului, coboară în timp pînă la 1769 sau, poate, chiar pînă la 1766, adică în anii pe care îi petrece ca student la Leipzig, și dacă adăugăm că lucrul s-a prelungit pînă în 1832, cînd apare și partea a doua a operei, putem conchide că nu există în toată literatura universală o altă lucrare literară care să fi cerut un timp mai îndelung al elaborării și în care să fi intrat un număr mai mare din experiențele creatorului ei. În cei peste șaiszeci de ani, cît a durat compunerea lui *Faust*, poetul și-a părăsit de mai multe ori lucrul, reluîndu-l în patru perioade de activitate mai intensă; între 1773—1775, 1788—1790, 1797—1801 și 1825—1831. Ezitățile pe care le manifestă acest ritm al muncii sale, precum și faptul că versiunea primitivă a poemului nu lasă deloc să se întrevadă forma definitivă pe care o va lua pînă la urmă, toate aceste împrejurări dovedesc că pentru a cristaliza această formă a trebuit nu numai ca Goethe să trăiască și să ajungă pînă în pragul morții, dar și ca epoca lui, așezările ei eco-

nomice și sociale și îndrumările ei morale, întreaga cultură a Germaniei și a Europei moderne, să se schimbe în jurul său. Examinînd data intervalelor de timp în care Goethe a fost mai activ în compunerea lui *Faust*, este ușor să constatăm că, început în epoca Sturm und Drang, redactarea poemului se continuă în zilele revoluției franceze și ale epocii în care cuceririle ei se consolidează. Chipul în care a evoluat concepția faustică n-a putut rămîne străin de aceste evenimente.

*Faust* este un poem care evocă destinul unui personaj istoric, a cărui naștere și primă formație se petrec înainte de începutul veacului al XVI-lea și în jurul cărui amintirile contemporanilor și imaginația populară construiesc una din legendele cele mai caracteristice din epoca Reformei. După părerea multora din comentatorii lui, Faust al istoriei este o apariție tipică a lutheranismului, deși e un anti-Luther. În formula sa sufletească au intrat elementele culturii medievale, vii încă în învățămîntul universitar al timpului, împreună cu magia Renașterii și cu noul cult pe care această epocă îl consacră naturii și antichității. Pînă cînd motivul faustic să-l ispitească pe Goethe și să-l decidă a-i consacra partea ce mai întinsă a carierei sale de creator, Faust a reținut peste alți patruzeci de scriitori germani și străini, printre care tragicul elizabetan Christopher Marlowe, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, și pe Gotthold Ephraim Lessing, în veacul al XVIII-lea, spiritul conducător al literaturii germane în epoca „luminilor“ ei. Între timp, în secolul al XVII-lea, Calderon de la Barca, unul din cei mai de seamă poeți ai Spaniei, tratează în drama sa *El Magico prodigioso* (*Magul făcător de minuni*) un motiv împrumutat cu acel al lui *Faust*. Pentru a înțelege bine valoarea creației goetheene este deci necesară comparația ei cu alte opere ale literaturii germane aparținînd unui trecut destul de îndepărtat, ba chiar și cu unele opere înflorite în culturi naționale deosebite. Folosirea acestui larg cadru comparativ ne arată că dacă motivul faustic, tratat între timp de alți scriitori, a luat la Goethe o formă cu totul nouă și s-a îmbogățit, cu o semnificație inedită, este un semn că noile exigențe sociale și morale ale timpului au intrat în această transformare cu un rol hotărîtor. S-a scris o istorie a motivului faustic, urmărit în epoca dinainte și după revoluția franceză. *Faust* al lui Goethe, așa cum trăiește pentru noi în forma definitivă și completă a publicației din 1832, aparține nu numai prin data apariției lui, dar și prin tendințele lui culminante, celei de-a doua perioade amintite.

Cine cercetează chipul în care epoca de mari transformări de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor a lucrat asupra concepției faustice în opera lui Goethe, își dă seama că aceasta conține îndrumările capitale care au fructificat întreaga epocă următoare. *Faust* este, în adevăr, un poem universal, ceea ce germanii numesc *ein Weltgedicht*, adică o creație a fanteziei care însumează toate experiențele tipice ale omului și îi indică o soluție și un drum în problemele timpului și societății sale. Prin bogăția conținutului și lărgimea orizontului său o singură altă operă mai veche îi poate sta alături, *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri.

Iată, în această privință, considerațiile pe care Scheling le făcea încă din 1803, adică într-un moment în care nu se publicase decît un fragment al tragediei, în ale sale „*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*“: „Atît cît putem judeca pe *Faust* de Goethe, după singurul fragment pe care îl cunoaștem, putem spune că acesta cuprinde cea mai întinsă și cea mai pură esență a epocii noastre, făcută din ceea ce epoca aceasta conține de pe acum în sine și chiar din germenii prin care ea a fost și este încă grea de un întreg viitor“. *Faust* este un



rebel. Prin alianța sa cu Mefistofel, el înfrânge constrîngerile etice și religioase ale omului Reformei și setea de cunoaștere a Renașterii. Personajul faustic intrupează premisele ideologice din care s-au dezvoltat atîtea din atitudinile civilizației moderne. Autorii cărților poporane, despre care am amintit mai înainte, întocmai ca și primii poeți culti atrași de motivul faustic, iau față de eroul lor o poziție inspirată de comandamentele lumii vechi. Faust este, pentru aceștia, un rebel care merită a fi condamnat: sufletul său este destinat pierzării, iadul îl înghite. Chiar un poet de însemnătate a lui Marlowe, care simte noblețea personajului, nu a fost destul de liber față de prejudecățile contemporane, pentru a putea să-l mîntuie pe Faust. Întîmpinăm deci un moment crucial în dezvoltarea motivului faustic, atunci cînd aflăm, în legătură cu fragmentul dramatic rămas de la Lessing, că acesta intenționa să-l mîntuie pe Faust, pentru motivul că nu poate fi blestemat omul care se comportă dînd urmare instinctului cunoașterii, adică celui mai nobil dintre instinctele naturii umane. În adevăr, după tradițiile primordiale, alianța lui Faust cu Mefistofel era o urmare a setei de cunoaștere a celui dintîi. Fragmentul lui Lessing este, deci, cotitura cea mai de seamă în dezvoltarea de două ori seculară a motivului faustic, ba chiar în milenara evoluție a motivului rebeliunii. Goethe își însușește cîștigul obținut de înțelepciunea și generozitatea lui Lessing. Poemul lui sfîrșește tot în mîntuirea lui Faust, deși pentru alte motive decît acelea ale premergătorului său. Faust al lui Goethe se mîntuie; el obține dezlegarea actului prin care se vînduse lui Mefistofel, datorită eternei lui năzuințe și chipului în care culminează existența sa, pusă în serviciul oamenilor și al libertății lor. După multe experiențe și rătăcirii ale vieții, Faust ajunge stăpînitorul unui ținut pe care-l răpește valurilor mării și în care visează să statornicească un popor liber și fericit. O remușcare îl agită totuși pe Faust. Pe domeniul lui rămăsese, într-un tufiș de tei, căsuța unei perechi patriarhale, a lui Philemon și Baucis. Faust dorește să mute pe bunii bătrîni într-un alt loc și să obțină întreaga zare liberă către mare. Dar cînd Mefistofel, interpretînd cu exces perfid dorința lui Faust, aprinde căsuța bătrînilor și provoacă nenorocirea lor, inima eroului se frînge în fața acestui act al despotismului și in Justiției. Doamna Grîjă se strecoară încă odată lîngă el și stinge privirile înțeleptului moșneag centenar. Lemurele se grăbesc să-i sape groapa, dar Faust regăsește mîngîierea cînd, ascultînd zgomotele muncii, el dobîndește siguranța că un popor activ și liber, consacrat luptei neîncetate împotriva naturii rebele, va înflori în fericire pe pămînturile pe care fapta sa i le dăruise. În momentul acesta, Faust rostește formula rezolutorie a contractului pe care îl încheiasse cu Mefistofel. El spune clipei: „Rămîi, ești atîta de frumoasă!“ Mefistofel crede a fi cîștigat prinsoarea, dar sufletul lui Faust se înalță în apoteoză cercască. Iată cuvintele lui Faust în momentul profetic al viziunii societății viitoare, liberă și activă, aducînd eroului revelația sensului vieții omenești:

„O mlaștină se-ntinde lîngă munte, nesfîrșit,  
 Și infectează tot ce-am cucerit.  
 Băltoaca să se scurgă putredă, în mare,  
 Aceast-ar fi izbînda cca mai mare.  
 Un spațiu voi deschide multor milioane,  
 Să locuiasc'aici, nu sigur, dar în libertate:  
 Sînt verzi cîmpiile, și om și turmă  
 Pe nou pămînt, de tihnă, se îndruină  
 Spre așezările pe care, pe dîmbul falnic,  
 Viteaz norod le-a ridicat strădalnic.

Întrezăresc aici o țară-paradis —  
 Înverșunat talazul bată în limanuri,  
 Unde spărtură face, ca să cutropească.  
 Aleargă obștea. Știrbitura s-a închis.  
 Acestui rost îi sînt cu totul închinat,  
 Mijește încheierea-nalt-a-nțelepciunii:  
 Își merită viața, libertatea, acela numai  
 Ce zilnic și le cucerește ne-ncetat.  
 Și astfel își petrec aicea pe limanul  
 Primejidei, copii și tineri,  
 Bărbați, moșnegi, cu vrednicie, anul.  
 Aș vrea să văd asemenea devălmășie,  
 Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie.  
 Acelui clipe aș putea să-i spun, întâia oară:  
 Rămii, că ești atîta de frumoasă!  
 Căci urma zilei mele pămîntene  
 Nici în conți nu poate să dispară.  
 Și presimțind o fericire, ce înaltă se-nfiripă,  
 Eu gust acum suprema clipă.”<sup>1</sup>

(II, V, trad. L. Blaga)

Cultul activității, al muncii, în opera de transformare a naturii, este un accent cu totul modern în *Faust*, acela prin care poemul lui Goethe se leagă cu dezvoltarea ulterioară a civilizației noastre. Cînd citim convorbirile lui Goethe cu Eckermann, adică unul din documentele cele mai edificatoare cît privește sfera de idei a bătrîneții poetului, sîntem de cîteva ori surprinși de giganticele planuri de lucrări strîns legate de dezvoltarea modernă a industriei și comerțului internațional, pe care marele poet le mîngîia în intimitatea lui. Astfel, în convorbirea de la 29 februarie 1824, Goethe comunică interlocutorului său proiectul făurit de Eugen Napoleon, fratele împăratului, în cursul unei întrevederi pe care o avusese la Marienbad, privitor la construirea unui canal care să lege Dunărea cu Rinul. La 21 februarie 1827, Goethe se entuziasmează de planul lui Alexander von Humboldt pentru tăierea istmului Panama, evocînd marile și înfloritoare porturi care ar putea apărea pe acest nou drum de legătură al Americii cu China și Indiile Orientale. În cursul aceleiași convorbiri, Goethe preconizează străpungerea canalului Suez. Aceste două lucrări din urmă, momente importante în dezvoltarea civilizației burgheze moderne, au și fost executate mai tîrziu de inginerul francez Ferdinand de Lesseps. O operă asemănătoare execută și Faust al lui Goethe, atunci cînd dăruiește oamenilor o țară nouă, sustrasă mării invadatoare. S-a spus chiar că modelul acestei simbolice acțiuni constructive a fost fapta oamenilor din Țările de Jos, care, încă din secolele anterioare, ridicaseră, prin vitejești eforturi, renumitele lor diguri, transformînd șesurile inundabile ale țării lor în fericite tărîmuri fertile.

Formula finală în care culminează *Faust* de Goethe, asociînd libertatea cu activitatea transformatoare a naturii, este a unei democrații a muncii. Unii interpreți ai lui Goethe au situat soluția de viață pe care el o propune omenirii moderne în cadrul mai larg al formulei burgheziei ascendente. Dar în *Faust* zările se deschid libere către dezvoltările proprii întregului secol al XIX-lea și chiar al secolului nostru. *Faust* este poemul civilizației muncii și al progresului infinit, prin activitatea de transformare a naturii.

Reiau întreaga sferă de probleme legată de *Faust* în studiul următor, anume consacrat cercetării acestui poem.

În cadrul largilor perspective ale operei goetheene, schițate în paginile de față, *Poezie și adevăr* este cea mai de seamă din scrierile sale autobiografice, aceea care ducând povestirea împrejurărilor în care s-a dezvoltat autorul până în al douăzecișicincilea an al vieții ne înfățișează epoca primei lui formații și, oarecum, temeliile întregii lui opere și personalități. Opera a început a fi scrisă încă din anul 1808, cînd apare prima ediție a *Operele alese* ale lui Goethe, și este publicată, cu primele trei părți între 1811 și 1814. A patra parte, conținînd episodul iubirii sale pentru Lili Schönmann, care a trăit pînă în 1810, n-a văzut lumina tiparului decît în 1831. Pentru a-și scrie opera, Goethe nu s-a sprijinit numai pe amintirile sale, ci s-a adresat și unor vechi prieteni, martorii evenimentelor copilăriei, a răsfoit vechi colecții de ziare și reviste, a studiat unele lucrări de istorie relative la epoca pe care trebuia s-o descrie. A rezultat astfel o operă autobiografică menită să înfățișeze pe autorul ei în epoca sa și chipul în care aceasta din urmă l-a format. Precizînd scopul unei astfel de opere, Goethe scrie chiar în prefața ei: „Aceasta este tema principală a unei biografii: să descrie un om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou în afară. Dar pentru aceasta se cere un lucru greu de atins: anume ca individul să se cunoască pe sine și veacul său; pe sine, în măsura în care în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul, ca pe unul care a dus cu sine, a determinat și a format deopotrivă pe cel ce i s-a supus sau pe cel care i-a rezistat, în așa fel încît să se poată spune că oricine, dacă s-ar fi născut chiar numai zece ani mai devreme sau mai tîrziu, ar fi trebuit, cît privește formația lui proprie și influența asupra celorlalți, să fi devenit cu totul altul“. *Poezie și adevăr* este astfel un document al acelui spirit istoric, mult mai slab la oamenii vechiului regim, dar în vădită creștere la toți scriitorii, care asistînd la marile prefaceri sociale ale revoluției franceze și înregistrînd ecurile intelectuale și morale ale acelor evenimente au ajuns a înțelege mai bine viața în timp a omului, felul în care dezvoltarea istoriei îl determină și-l formează pe individ.

Aceasta este, de altfel, trăsătura ce deosebește autobiografia lui Goethe de alte opere autobiografice ale trecutului, ca de pildă *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau. Rousseau n-a dovedit un sentiment atît de pronunțat al realității istorice. „Întreprind o operă — scrie Rousseau — care n-a avut nici un exemplu și nu va avea imitatori. Vreau să arăt semenilor mei un om în tot adevărul firii sale, și acest om voi fi eu“. Un om, deci oricare om și de oricînd, omul abstract, superior și exterior fluctuațiilor istorice, al raționalismului clasic. În realitate, Rousseau este un exemplar uman foarte caracteristic al veacului său, al acelui secol al XVIII-lea, la sfîrșitul căruia orînduirea feudală și absolutismul trebuiau să se prăbușească și ale cărui conflicte, rătăcirii și iluzii, marele scriitor le-a întrupat într-un mod atît de elocvent. Față de Rousseau, Goethe, scriitor al unor vremuri mai noi și care a asistat la căderea vechii orînduiri în Franța, nu mai vrea să ne înfățișeze o mărturie pur individuală, nici un exemplu omenească general, ci povestirea unei vieți omenești dezvoltate o dată cu veacul său și în dependență de forțele care l-au străbătut pe acesta.

Povestirea lui Goethe începe, precum s-a văzut mai sus, cu descrierea vechiului Frankfurt și a altor centre ale lumii germane, în secolul al XVIII-lea, din care evocă moravuri, oameni, opere, curente literare și de idei. Privim astfel nu

numai tabloul vechii Germanii în primele două decenii și jumătate care urmează anului 1750, dar și al numeroaselor împrejurări speciale sau al figurilor omenеști, reapărute apoi în operele sale, mai ales în cele ale tinereții. Dar, în mijlocul tuturor acestora, Goethe însuși ni se arată trăind, dar mai ales formîndu-se, privind lumea și oamenii, bucurîndu-se și suferind, depășindu-se însă totdeauna, recunoscîndu-și teme și ținte noi în elanul unei iubiri neistovite pentru viață. Interesul istoric al operei se unește deci cu cel psihologic și moral și lectura ei instruește, desfată și înalță.

Meritele literare ale operei sînt dintre cele mai mari. Pictor al orașelor și al peisajelor, Goethe este, în același timp, un portretist dintre cei mai înzestrați. În galeria lui de portrete apar un numai mulți oameni iluștri ai epocii, dar și nenumărate tipuri originale ale diferitelor medii străbătute de el, figuri ciudate de ipohondri, pedanți, mizantropi sau solitari, pe care poetul îi zugrăvește cu zîmbetul indulgent al înțelegerii. O mare simpatie, foarte caracteristică pentru punctul de vedere al scriitorului, a arătat Goethe omului din popor, omului care muncește. Neuitate rămîn în amintirea cititorilor, figurile pictorilor și meșteșugarilor din ambianța copilăriei sale, apoi a cizmarului care-l găzduiește la Dresda, a țăranilor alsacieni, a minerilor lorenii. Toate categoriile societății germane a vremii sale re trăiesc în autobiografia lui Goethe: aristocrații, burghezii, țăranii și intelectualii. În rîndurile acestora din urmă, poetul a găsit prietenii durabile. La tras mai ales tipul lucid, fără iluzii, dar devenit uman prin marea dezvoltarea a inteligenței, ca Behrisch și Merck. Femeile joacă un mare rol în autobiografia goetheană și cîteva din portretele cele mai reușite sînt consacrate figurilor de fete și tinere femei către care l-au îndreptat înclinațiile lui și în care admiră ingenuitatea grațioasă, unită cu sănătatea temperamentului și cumințenia. În general, poetul este tras de tipul uman echilibrat, dezvoltat armonic. Prețuind mult inteligența, capacitatea practică și dispoziția activă, este totuși sensibil la frumusețea fizică a oamenilor, la prospețimea și sănătatea temperamentului lor. Înainte de a întîmpina, deci, apariția acestui tip omenesc în scrierile sale narative și pedagogice. îl aflăm în autobiografia poetului, ca obiectul simpatiei și al iubirii sale.

Goethe este un povestitor dintre cei mai atrăgători. Narațiunea sa leagă faptele, după ordinea succesiunii și a cauzalității lor, în serie uniliniară continuă, pe care o întrerupe uneori intercalarea unei povestiri independente, fictive sau istorice, cum ar fi basmul *Noul Paris* în cartea I sau, mai tîrziu, povestirea istoriei biblice cu adîncile ei incursiuni în trecutul cel mai îndepărtat al omenirii. Narațiunea sa poposește mereu în portrete sau scene, pe care le zugrăvește cu mare exactitate în notarea expresiilor, gesturilor, atitudinilor. Descripția sa îmbrățișează, în afară de sfera umană, pe aceea a naturii vegetale, a reliefulor pămîntului și a multelor fenomene naturale, dar și operele omului, ale artei, costume, mobilier și construcții. Întocmai ca Lynkeus în *Faust*, funcțiunea și vocația principală a poetului par a fi uneori înregistrarea lumii ca spectacol vizibil. Nimic nu este în *Poezie și adevăr* numai povestit, totul este văzut și arătat. Dominînd masa enormă a amintirilor prin puterea inteligenței și din înălțimea experienței și înțelepciunii la care ajunsese în pragul bătrîneții, cînd începe a-și scrie opera, Goethe povestește cu seninătate și adeseori cu umor. Tonul său nu este niciodată al ironiei disprețuitoare, ci al zîmbetului temperat prin indulgență și simpatie umană. Narațiunea, scena și portretul alternează neconținut cu reflecția filozofică generală, cu maxima și

apoftegma, prezentate ca rezumatul substanțial și ca o concluzie a faptelor înfățișate mai înainte.

Goethe scrie în largi perioade bine echilibrate, bogate în determinări. Scriind, autorul operei *Poezie și adevăr* nu lasă nimic subînțeles, evită vagul și aluzia, exprimă toate articulațiile gândirii și astfel calitatea principală a prozei sale este mai mult soliditatea și temeinicia, decât spontaneitatea, și acea rapiditate a trăsăturii care alcătuiește excelența stilului unui Voltaire sau Heine. Cum, pe de altă parte, autorul își reprezintă cu mare precizie vizuală întâmplările și aspectele narate și descrise, cum el nu lasă niciodată nenotate o formă, o direcție, un raport între lucruri, un gest sau o acțiune, numărul termenilor determinanți, mai cu seamă al adverbilor, este destul de mare și cititorul modern poate încerca uneori, în fața bogatelor perioade ale lui Goethe, impresia încărcăturii. Traducătorul a avut de luptat uneori cu aceste dificultăți, astfel încât, silindu-se să rămână fidel față de tonul și particularitățile de stil și construcție ale originalului, s-a străduit totuși să dea cititorului român o versiune clară și ușor de parcurs.



# FAUST

Poemul dramatic *Faust* de Goethe este una din operele cele mai reprezentative ale epocii care a pregătit prăbușirea feudalismului și absolutismului, a trăit Marea Revoluție din Franța și a văzut, limpezindu-se din încercările acelui timp, zorile unei lumi în care se lămurește un alt sens al existenței omenești, adică a epocii întinse peste ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea și peste cele dintâi ale secolului următor. Întocmai ca *Orestia* lui Eschil, ca *Divina Comedie* a lui Dante sau ca dramele lui Shakespeare, opere deopotrivă ale unei mari răscruci, când crugul lumii se întoarce și înțelesuri noi se încheagă, *Faust* al lui Goethe concentrează în sine experiențele cruciale și concluziile unei perioade din istoria lumii. Această semnificație a poemului său, Goethe a obținut-o aducând în scenă oameni vii și întâmplări mișcătoare sau zguduitoare, apoi o întreagă lume de alegorii și simboluri, capabile să incline fruntea cea mai gânditoare. Multele reflecții trezite de poemul numit de Goethe „o tragedie“ se desprind dintr-o expunere dramatică în care meditația se amestecă cu dialogul realist, lirismul cu umorul, frumosul clasic cu fantasticul și cu grotescul medieval. Puține sînt operele literaturii care să fi introdus în țesătura lor un tezaur mai mare de motive, de tonuri, o figurație mai numeroasă, ritmuri atît de variate, o limbă la fel de bogată, atîtea imagini și atîtea idei, mai multă artă și mai multă știință. Poemul lui Goethe înlănțuie și tirăște pe cititorii lui, alcătuieste pentru fiecare din aceștia o experiență esențială a vieții, îi robește cît timp îl parcurge și produce neîncetata dorință de a-l relua și de a-l gândi din nou. Marea complexitate a acestui poem și rolul pe care-l poate juca în viața intelectuală a oricui cer o călăuză. Paginile de față, dorind să se facă utile cititorilor, își propun să grupeze din nou rezultatele mai de seamă ale cercetării mai vechi, dar să și adauge, lămurirea acelor semnificații devenite mai clare omului de azi.

*Faust* era drama unui învățat din epoca reformei lui Luther căruia știința vremii nemaifiindu-i îndestulătoare, încearcă practicile zadarnice ale magiei și încheie, în cele din urmă, un pact cu spiritul răului, cu Mefisto, legîndu-se cu prețul sufletului său pentru a obține fericirea ca voluptate, știință și putere. Faust este deci un rebel împotriva ordinii morale existente. Tema este străveche și trebuie urmărită, pentru a o înțelege în întruparea dată de Goethe, de-a lungul întregului trecut al omenirii.

Pentru că au existat întotdeauna antagonisme sociale, lupte de clasă, prăbușiri ale cîte unei orînduiri, forme noi ale societății omenești, înlocuind cu violență pe cele anterioare, motivul rebeliunii este unul din cele mai vechi ale literaturii. Comen-tatorii îl fac să înceapă cu lupta gigantilor și a titanilor împotriva felurilor dinastiei zeiești. Unuia din titani, lui Prometeu, îi consacră Goethe un poem, rămas de altfel neterminat, tocmai în epoca în care se situează și începutul compunerii lui *Faust*. Acesta este însă un rebel asociat cu spiritul răului, cu diavolul, ceea ce ne duce la altă tradiție. Noul motiv nu putea apărea în antichitatea elină, unde deosebirea dintre spiritul binelui și al răului nu era cunoscută, unde puterile supranaturale nu erau grupate în jurul celor doi poli ai valorificării morale. Vechile popoare ale Orientului și-au reprezentat întîi un spirit al răului, egiptenii pe Typhon, indienii pe Çiva, persii pe Ahriman (opus lui Ormuz). Evreii primesc această reprezentare în timpul exilului babilonic, cînd încep să-și închipuie existența unor spirite rele, conduse de Asmodeu. O veche legendă evreiască, reproducă de scrierea intitulată *Predicatorul Solomon* îl arată pe acesta furînd diavolului Adramelech „piatra înțelepților“. Adramelech îl adoarme însă pe Solomon, îl duce în pustiu, și după ce asvîrle piatra înțelepților în mare, guvernează în numele lui. Dar vrăjitorii vor să-și procure din nou piatra înțelepților; ei îl invocă pe diavol și fac cu el un pact, semnat cu propriul lor sînge. Astfel apare în istoria literaturii motivul pactului cu diavolul.

Acest motiv a revenit adeseori de atunci în legendele creștinismului antic și medieval. Una din ele stă în legătură cu personalitatea lui Simon Magul, a cărui nefericită reputație, transmisă prin *Faptele apostolilor* (capitolele 8—9, 24), provenea din încercarea nesăbuită de a cumpăra cu bani pe apostoli. În focul luptelor duse la Roma în sînul primelor comunități creștine, între creștinii petriniani și cei pauliani, adică adepții sfinților Petru și Pavel, Simon Magul devine un simbol al acestora din urmă, văzut din unghiul celor dintîi. În așa zisele „Clementine“, legendele atribuite romanului Clemens din secolul al II-lea al erei noastre, prin Simon, autorul vrea să figureze pe Paul, acuzat de propetrinieni de impostura de a se fi introdus în comunitatea creștinilor, simulînd o viziune a lui Isus și uzurpînd demnitatea de apostol cu scopul ascuns de a reintroduce păgînismul. Legenda povestește cum prin vrăjitoriile lui, învățate de la spiritul răului, Simon ajunge la Roma și încearcă să se înalțe la cer în fața lui Nero, dar un singur cuvînt al lui Petru îl prăbușește. Figura lui Simon Magul apare mai apoi și în ciclul de legende gnostice, numite „Recognitiones“, unde, printre altele, ni se povestește de însoțirea lui Simon Magul cu Elena, regina Spartei, cauza războiului dintre greci și troieni și despre nașterea unui copil din această unire: episoade care vor reveni în *Faust* al lui Goethe, deși nu pe calea unei influențe directe, ci prin intermediul cărților germane populare, despre care ne vom ocupa în curînd.

Pînă a ajunge la acestea, se cuvine însă a mai aminti alte cîteva figuri legendare ale unor rebeli aliați cu diavolul, apărute în creștinismul antic. Unul din ei este Cyprian din Antiohia, a cărui legendă este consemnată într-un manuscris grec din a II-a jumătate a secolului al IV-lea, prelucrată și versificată apoi de împărăteasa bizantină Eudokia. Aceeași legendă apare, în fine, în renumita colecție a *Vieții Sfinților*, în *Legenda aurea*. După acest din urmă izvor, Cyprian rîvnește pe fecioara creștină Justina, și, în acest scop, se aliază cu demonii dar virtutea credinței anulează puterea demonilor și, față de aceste dovezi, Cyprian se con-



vertește, devine episcop și suferă martiriul în timpul împăratului Decius. Este, deci, o povestire edificatoare, cu scop propagandistic. Și-a adus aminte de ea și a folosit-o într-o epocă de recrudescență obscurantistă, în epoca contrareforme, poetul spaniol Calderon în drama sa *Magul făcător de minuni* (1637). O altă figură a unui rebel aliat cu demonul este Theophilus din Adana, eroul unei legende din veacul al VI-lea, adesea prelucrată în evul mediu, în care eroul, fostul econom al bisericii din Adana, în Cilicia, semnează un pact cu diavolul, în schimbul făgăduinței de a-l repune în vechiul său loc, dar este cuprins de remușcări și izbutește pînă la urmă să anuleze pactul criminal. Figuri de oameni însoțiți cu demonul sau demonizați au apărut mereu în epocile de credință obscurantistă. Numărul lor s-a înmulțit în evul mediu. Vom aminti dintre aceștia pe Merlin, vrăjitorul din romanele ciclului breton, sau pe Robert Dracul (Robert le Diable) dintr-o povestire din secolul al XIII-lea, a cărui legendă a readus-o în actualitatea literară, acum un secol și mai bine, textul lui Scribe și muzica de operă a lui Meyerbeer. Au trecut apoi în evul mediu drept vrăjitori, aliați cu dracul, papii Silvestru al II-lea și Paul al II-lea, ca și filozoful scolastic Albertus Magnus sau chiar Roger Bacon. Resentimentul popular, neluminat încă de rațiune, atribuia deci unei alianțe demonice originea puterii care-i uimea pe contemporani sau care-i făcea să sufere.



Chiar într-o epocă bogată prin atâtea progrese ale rațiunii, cum a fost aceea a Renașterii și a Reformei, credințele superstițioase, de felul celor de mai sus, nu dispăruseră cu totul. Existau încă vrăjitori în secolul al XVI-lea german și credința în demoni era atât de răspîndită, încît nici Martin Luther, inițiatorul Reformei, nu era liber de ea. Chiar învățați ai vremii, ca Paracelsus și Agrippa von Nettesheim, practicau magia și susțineau că dătoresc acesteia succesele lor ca medici. În această atmosferă se constituie legenda lui *Faust*, consemnată în mai multe cărți poporane. Deși nu se poate stabili o legătură directă între autorii cărților poporane despre Faust și vechile legende ale lui Simon, Cyprian și Theophilus, se poate totuși spune că aceștia sînt precursorii lui *Faust*. În circulația mondială a motivelor literare — un fenomen de care știința folclorului trebuie să țină seama — motivul rebeliunii și acel al dobîndirii cunoașterii și puterii pe alte căi decît cele naturale este dintre cele mai vechi și a revenit în toate epocile de obscurantism și superstiție. Legenda lui Faust se situează pe linia de dezvoltare a acestui motiv. Pe de altă parte, prin efectul acelor contaminări, de asemeni recunoscute și descrise adeseori de știința folclorului, amănunte ale fabulației aparținînd vechilor legende, transmise prin tradiție orală seculară, au putut apărea în legenda mai nouă a doctorului Faust. Dar pentru a ne explica modul în care s-a format această legendă, trebuie să ținem seama, în primul rînd, de amintirile contemporanilor care l-au văzut pe Faust în carne și oase, căci eroul cărților poporane și al tragediei lui Goethe corespunde unei personalități istorice; el a trăit cu adevărat în Germania, la sfîrșitul secolului al XV-lea și primele decenii ale veacului al XVI-lea, între 1480 și 1540. Se crede chiar că se poate preciza locul nașterii lui la Knittlingen (în Saxonia) și al morții, la Staufen în Breisgau. Un cercetător german, Alexander Tille, a publicat în 1900 un volum forte, cuprinzînd toate izvoarele memorialistice și legendare ale mitului faustic, *Die Faustsplitter in der Literatur des sechzenten bis achtzenten Jahrhundert nach den ältesten Büchern*

herausgegeben von Alexander Tille, Berlin 1900 (*Motivul faustic în literatura secolor șaisprezece-optesprezece, după cele mai vechi izvoare*, de Alexander Tille, Berlin, 1900). Cercetătorii care au dorit să explice geneza legendei faustice au găsit în această vastă publicație a izvoarelor aproape tot ce era necesar lucrării lor.

Unul dintre aceștia, Kuno Fischer, autorul unuia din cele mai cunoscute comentarii faustice (*Goethes Faust*, 4 vol., 1902), a stabilit patru centre prin care s-au transmis știrile despre doctorul Faust, vrăjitorul atât de uimitor pentru toți contemporanii lui. Unul dintre aceste centre este chiar Wittenberg, capitala Reformei. Astfel, într-un catalog al Universității din Wittenberg este trecut, sub data de 18 ianuarie 1518, numele unui Johannes Faust (din Mühlberg). Melanchton, unul din capii Reformei, pare să-l fi cunoscut, căci povestirea lui transmisă de Johannes Manlius (Mennel), autorul unei culegeri de anecdote, *Locorum communium collectanea*, 1562, vorbește despre un aventurier, Johannes Faust, care apare la un moment dat în Wittenberg și se laudă cu unele isprăvi vrăjitoarești, de pildă cu aceea de a fi determinat victoria trupelor imperiale în Italia sau de a fi zburat la Veneția și de a se fi prăbușit apoi. Din acest izvor se inspiră și alte povestiri ulterioare până la începutul secolului al XVII-lea. Alt centru al difuzării știrilor despre Faust îl constituie localitățile Rinului de sus. Printre acestea, este semnalat la Basel, unde Johannes Gast pare a fi prinzit cu el, după cum povestește în *Sermones convivales*, 1548. Oaspetele dăduse bucătarului să-i prepare niște păsări ciudate și se așezase la masă cu un câine, care la un moment dat a luat figură omenească. Povestirea lui Gast conține deci și elemente legendare și nu poate fi considerată ca un pur izvor memorialistic. Elemente legendare conține și tradiția din Lipsca, unde în renumita „pivniță Auerbach“, păstrată până în zilele noastre, se văd două picturi, datate din 1525, care îl reprezintă pe Faust, petrecând cu studenții și călărind pe un butoi de vin, precum și versurile care însoțesc tabloul:

*Doktor Faust zu dieser Frist  
Aus Auerbachs Keller geritten ist  
Auf einem Fass mit Wein geschwind,  
Welches gesehen viel Mutterkind.  
Solches durch seine subtile Kraft gethan  
Und des Teufels Lohn empfangen davon.*

(Doctor Faust în această vreme  
A călărit ieșind din pivnița Auerbach  
Pe un butoi plin cu vin,  
Faptă văzută de mulți inși.  
A făcut aceasta prin forța lui subtilă  
Și a binemeritat de la dracu).

După cum s-a putut stabili, căciurma Auerbach a fost clădită însă în 1530, așa încât datarea din 1525 s-a făcut ulterior, de către un pictor care figura o legendă și — mai este nevoie s-o spunem? — nu de cineva care asistase la eveniment. Mai vrednice de crezare sînt deci știrile provenind din Erfurt și Würzburg. În primul din aceste două orașe l-a văzut, în septembrie 1513, umanistul Conradus Mutianus (Mudt), care într-o scrisoare către Henrich Urbanus vorbește cu dispreț despre aventurierul lăudăros, întilnit într-o căciună, vrednic să fie pedepsit, desigur pentru absurdele superstiții răspindite în popor. Cu aceeași minie vorbește clericul Johannes Trithemius (Tritheim) din Würzburg într-una din scrisorile,

adunate în *Epistolae familiares*, 1507, adresate matematicianului Virdung, care întrebase de un vrăjitor expert în multe științe, așteptat cu nerăbdare să apară în Hasfurt. Trithemius povestește cum, cu un an mai înainte, pe când trecea prin Gelnhausen i se vorbise de un vrăjitor, prezent atunci în localitate. Acesta auzind însă că Trithemius dorește să-l vadă, se grăbise să dispară. Clericul nu putu afla decât că vrăjitorul se lăuda a cunoaște atît de bine operele lui Platon și Aristoteles, încît dacă acestea ar fi dispărut, el le-ar fi putut reconstitui în întregime. La Würzburg se lăudase că poate să săvîrșească toate minunile lui Isus, că este cel mai desăvîrșit dintre alchimiști și că poate satisface orice dorință omenească. Trithemius văzuse și un fel de carte de vizită a vrăjitorului, cu următorul cuprins: *Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus*. Acest document, care zugrăvește bine personajul: un impostor, are nevoie de unele explicații, încercate de istoricii literari. Nu vom insista, în această rapidă schiță, asupra lor. Ne interesează mai degrabă concluzia scrisorii lui Trithemius: „Aceasta este — scrie el — ceea ce îți pot spune cu deplină siguranță despre omul pe care îl aștepti cu atîta curiozitate; nu vei găsi în el un filozof, ci pe un nebun vanitos și insolent. Acest palavragiu și înșelător ar trebui să primească o pedeapsă corporală pentru a face să înceteze odată lăudăroșeniile lui criminale și dușmane bisericii“. Deși calitatea morală a personajului nu putea provoca îndoieli, epoca era în unele privințe atît de înapoiată, încît, în 1546, eruditul Joachim Camerarius, îl întreba pe consilierul Daniel Stiber din Würzburg ce gîndește Faust despre situația politică la începutul războiului dintre Carol al V-lea și Francisc I al Franței. Tot astfel, Philipp von Hutten plecînd spre Venezuela pentru a căuta aur, îi cerc lui Faust o consultație relativă la succesul probabil al expediției lui și, într-o scrisoare din 1540, confirmă fratelui său adevărul prezicerilor lui Faust.



Am citat, folosind rezultatele cercetărilor mai vechi, numai cîteva din izvoarele contemporane cu Faust; destul totuși pentru a vedea cu ce trăsături a fost transmisă figura acestuia cărților poporane care încep să apară încă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Cea dintîi dintre acestea, publicată în 1587 la Frankfurt pe Main, este o tipăritură a librarului Johann Spiess. Lungul ei titlu ne asigură că scrierea a fost alcătuită pentru a servi ca exemplu teribil tuturor orgolioșilor și ambițioșilor abătuti de la dreapta credință. Cartea a avut mai multe ediții, a fost prelucrată în versuri și tradusă în limbile olandeză, engleză și franceză. În 1593 i-a urmat o a doua parte, atribuită unui Christoph Wagner. Publicația aceasta alcătuiește materialul brut al poemului lui Goethe. Johann Faust ne este înfățișat ca un fiu de țărani din Roda, lingă Weimar, trimis pentru învățătură înaltă la Wittenberg. Cum avea „o minte capabilă să învețe iute, cu aptitudini și înclinări pentru studii“, devine doctor în teologie. Împrietenindu-se cu tot soiul de oameni, uită scripturile și pornește la Cracovia, pentru a studia magia. Este indicată pasiunea cunoașterii, foarte puternică în sufletul lui Faust: „a dobîndit aripi de vultur și a vrut să cerceteze toate temeiurile cerului și ale pămîntului“. Înapoiat la Wittenberg, el invocă pe diavol, pe Mephostophiles, care-i apare îmbrăcat ca un călugăr: accent anticatolic, caracteristic pentru epoca reformei, în care ne găsim. Faust încheie un pact cu Mephostophiles, pe o durată de douăzeci și patru de ani, prin

care cel dintîi se leagă să abjure credința și să-și cedeze sufletul, iar cel de-al doilea să-i ofere lui Faust toate puterile spiritului și împlinirea tuturor dorințelor sale. Autorul cărții poporane este conștient că ne aflăm în fața unui caz de rebeliune titanică: „Această lepădare de credință nu este altceva decît trufie, deznădejde, blestem și lipsă de măsură, ca aceea a uriașilor despre care au povestit poezii: cum au îngrămădit munți unul peste altul și au pornit război împotriva Domnului, sau ca a îngerului rău, care s-a opus Domnului și a fost prăvălit din pricina răutății și a trufiei lui. Deci cine vrea să se înalțe prea sus, acela se prăbușește adînc“. Totuși trufia lui Faust este mai mult intelectuală. Ca om al Renașterii, pasiunea cunoașterii este puternică în sufletul lui Faust. În momentul semnării pactului, el spune: „Mi-am propus să cercetez elementele și deoarece, după darurile care mi-au fost hărăzite de sus, n-am găsit în mintea mea îndemînarea trebuincioasă și nici n-am putut-o învăța de la oameni, am ales și m-am dat în puterea spiritului infernal, pentru ca acesta să-mi vestească și să mă instruiască în știința dorită“. Opt ani rămîne Faust la Wittenberg, în tovărășia lui Wagner, discipolul lui, și a lui Mephostophiles, care îi împlinește toate dorințele și-l face să audă o muzică minunată, ori de cîte ori îl încearcă vreo remușcare. Faust dorește să se căsătorească, dar diavolul îi refuză căsătoria, făgăduindu-i însă alte și cele mai frumoase femei, „așa încît inima îi tremură de bucurie“. În convorbirile sale cu Mephostophiles, Faust află tainele în legătură cu cerul și iadul, și despre căderea lui Lucifer. În soarta acestuia, Faust cunoaște pe a sa și plînsul căinți; îl podidește. Află apoi secretele despre originea și rînduirea lumii, despre mersul planetelor, despre chipul cum se produc anotimpurile, despre însușirile elementelor. Știința cosmologică a lui Mephostophiles este însă aceea a antichității, a sferelor cerești; noile descoperiri ale lui Copernic nu o îmbogățiseră cu nimic. Prin toate aceste învățături, Faust devine totuși un mare matematician, capabil să prezică fenomenele astronomice și meteorologice și să calculeze datele calendaristice. Atunci începe călătoria lui Faust, sub conducerea lui Mephostophiles. La Roma, eroul admiră strălucirea palatului papal și rămîne trei zile și trei nopți acolo, făcîndu-i papei tot felul de farse „spre înveselirea poporului luteran“, după cum observă unul dintre comentatori. La Constantinopol, cei doi călători se înfățișează sultanului, Mephostophiles îmbrăcînd, în această împrejurare, costumul și podoabele papei. Ajung astfel la curtea împăratului (Carol al V-lea). Împăratul dorește să vadă un alt stăpînitor al lumii deopotrivă cu el și Mephostophiles îl vrăjește pe Alexandru cel Mare și pe soția lui. Înainte de a părăsi curtea împăratului, Mephostophiles săvîrșește o farsă, făcînd să-i crească unui curtean, care dormea, o pereche de coarne. Ajung astfel la curtea contelui de Anhalt, căruia i se înalță, prin vrăjitorie, un castel pe o înălțime din preajmă. O grădină feerică răsare în jurul castelului, asemănătoare aceleia pe care, după legendă, Albertus Magnus o făcuse să apară la Colonia cu prilejul unei vizite regale. Focuri de artificii țîșnesc din toate părțile. Butuci de viță, încărcăți cu struguri, cresc dintr-o masă. Dacă autorul cărții poporane alege aceste etape ale călătoriei lui Faust și Mephostophiles, unde vrăjitoriile lor se execută cu umor împotriva gazdelor, împrejurarea provine din resentimentele luteranului, pentru care papa era un adevărat anticrist, sultanul, un dușman al creștinătății, împăratul Carol al V-lea, conducătorul detestat al contrareforme, iar contele de Anhalt, un calvinist, era la fel de rău văzut în cercurile luterane. Călătoria durase șaisprezece ani. Faust și Mephostophiles se înapoiază la Wittenberg. Un bătrîn și evlavios medic încearcă să-l aducă

în drumul drept pe eroul rătăcit, dar intervine Mephistophiles care obține o întărire a pactului. La un banchet studentesc, unul dintre studenți își exprimă dorința s-o vadă pe Elena, și aceasta, prin vrăjitoriile lui Faust, apare în adevăr. Studenții sînt covârșiți de farmecul iubirii, dar într-una din nopțile următoare, Elena apare încă o dată, de data aceasta numai lui Faust. Din însoțirea lor se naște un copil minunat, Justus Faustus, care în curînd va dispărea împreună cu mama sa. Faust îmbătrînise acum. Nu mai avea de trăit decît o lună; remușcarea îl cuprinde și, plin de durerea crimelor sale, își ia rămas bun de la prieteni și de la discipoli. Elementele naturii par a fi intrat în răscoală și, printre fulgere și tunete, Faust coboară în iad.

După cartea poporană din 1587—1590, urmează alte versiuni, a lui Widman, la Hamburg în 1599, a lui Pfitzer, un medic din Nürnberg, în 1674, cu ediții succesive pînă în 1726. O ultimă prelucrare apare sub pseudonimul „*ein christlich Meinender*“ (un creștin), la Frankfurt și Lipsca, în 1725. Aceasta este versiunea pe care a cunoscut-o Goethe încă din copilăria lui, după cum ne informează scriitorul în *Poezie și adevăr*. În 1802, adică într-un moment înaintat al redactării poemului, Goethe împrumută de la biblioteca din Weimar, povestirea lui Pfitzer pe care o ține mai multe luni la sine. Versiunea lui Pfitzer conține episodul iubirii lui Faust pentru o frumoasă fată din popor, care îi rezistă. De altfel, fiecare dintre prelucrările succesive ale legendei primitive posedă caracteristicile ei tematice, fără ca semnificația adîncă a povestirii să se schimbe. În legătură cu această semnificație se va produce însă fapta creatoare a lui Goethe. Pînă a ajunge s-o precizăm, este necesar să stabilim cîteva din etapele cele mai de seamă ale dezvoltării legendei în creația cultă și scenică.



O traducere engleză a cărții faustice poporane, publicată la Frankfurt, apare în 1592. Această traducere este probabil izvorul tragediei lui Christopher Marlowe (1564—1593), *Tragical history of life and death of doctor Faustus (Istoria tragică a vieții și morții doctorului Faustus)*, reprezentată în 1594 și publicată cu unele interpolații în 1604, adică după moartea autorului. Christopher Marlowe este unul din cei mai înzestrați contemporani ai lui Shakespeare și acela care-l amintește mai de aproape prin patosul lui tragic. În scurta lui carieră, întovărită de o reputație de ateism, care l-ar fi putut duce la rug, și sfîrșită printr-o moarte violentă, Marlowe a dotat scena engleză cu mai multe caractere titanice: a lui Tamerlan, cuceritorul mongol, a ducelui de Guise, exterminatorul hughenotilor în noaptea de pomină a Sfîntului Bartolomeu, a lui Faust, vrăjitorul german. Titanismul lui Marlowe este o expresie a epocii reginei Elisabeta, cînd aventurierii englezi străbat mările și continentele îndepărtate, supunîndu-le cu violență exploatarea lor. Fără a avea o legătură directă cu aceste împrejurări, Faust ca și ceilalți titani ai lui Marlowe, reprezintă un caracter admirat în vremea lui, prin îndrăzneala și intensitatea pasiunilor. Mersul acțiunii în tragedia lui Marlowe amintește, pînă la un punct, pe acel al cărții poporane germane. La început, Faust este prezentat ca un savant dezgustat de știința vremii și care cere lumini și putere nouă magiei. Monologul inițial amintește pe acel al eroului lui Goethe, deși acesta pare a nu fi luat cunoștință de tragedia lui Marlowe. Este invocat Mefistofel, care îi propune un pact pentru o durată de douăzeci și patru de ani. În zadar o voce internă îl îndeamnă: „Întoarce-te către Domnul“, răspunsul lui Faust este

al trufiei: „Nu! Domnul nu te iubește, Domnul tău este propria-ți voință!”. Mefistofel îi dăruiește o carte, ale cărei semne au proprietatea să-l înzestreze cu putere asupra aurului, a elementelor și a demonilor. Într-o călătorie prin lumea largă, titanul lui Marlowe, ca și eroul cărții populare, ajunge la Roma, unde se amestecă în conflictul dintre papă și antipapă, făcându-i farse unuia din ei. În fața împăratului, îi vrăjește pe Alexandru și pe Darius. La un banchet studentesc o face să apară pe Elena. Un bătrîn încearcă să-l aducă la dreapta credință. Mefistofel intervine pentru a întări din nou pactul. Elena i se arată încă o dată lui Faust și un farmec nespul îl covârșește; „Îmi dai cu sărutarea ta eternitatea”. Când ceasul din urmă îl ajunge, Faust vrea să oprească timpul în loc, să se ascundă sub dealuri și munți, să coboare în adâncurile pământului, să se învăluie în nori, să se piardă în ocean, să emigreze cu sufletul, după credința metempsihozei, în trupul unui animal. Dorințe zadarnice! Orologiul bate ceasul ineluctabil. Faust este pierdut; iadul îl înghite. Corul intonează:

„Mlădița creșterii menită, s-a răpus  
Și laurii lui Apolon pe fruntea  
Cea înțeleaptă-i pirjolește focul.  
Pierdut e Faust. Cugetați căderea-i  
Ce ne învață, oameni incuși:  
Să nu rîvniți la cele ce-s oprite.  
Pe cel adînc, îl duce adîncimea  
Să creadă că mai mult e-n stare-a face  
Decît ce e îngăduit de Domnul”.

Tragedia lui Marlowe, ca și cartea populară germană, vrea să aibă deci un sens moralizator. Și cu toate că poetul englez, ca om al Renașterii, arată simpatie titanului ahtiat de cunoaștere, el face totuși o concesiune eticii religioase a vremii, menind pe eroul său pierderii și damnațiunii. Între *Faust* al lui Marlowe și cel al lui Goethe, trec două sute de ani. Motivul faustic s-a transmis în vremea aceasta prin menținerea lui pe scenă. Actorii englezi duc legenda în Anglia și o readuc în Germania, în versiunea lui Marlowe, pe la începutul secolului al XVII-lea. O reprezentare a tragediei lui Marlowe este semnalată la Dresda, în 1662. Trupele germane de actori rătăcitori o introduc în repertoriul lor și o reprezintă în tot decursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Reprezentarea are loc și la Frankfurt în 1741 și 1742, cînd Goethe nu se născuse, și în 1767, cînd era student la Lipsa. Este sigur însă că Goethe a asistat, după înapoierea de la Frankfurt, la o reprezentare a tragediei lui Faust pe scena teatrului de păpuși, pentru care se alcătuiseră o nouă versiune, adeseori înfățișată în diferite centre culturale ale Germaniei.

Tema faustică a ispitit pe mai mulți scriitori ai secolului al XVIII-lea, dar este sigur că acel care a supus-o unei evoluții hotărîtoare și i-a dat o semnificație cu totul deosebită de aceea a cărților populare și a lui Marlowe, a fost Lessing, unul din cei mai de seamă îndrumători ai literaturii germane în epoca luminilor. Rolul epocal al lui Lessing în istoria literaturii germane este, printre altele, acela de a o fi eliberat de influența clasicismului francez, ca expresie a absolutismului, într-o vreme în care alți scriitori, în frunte cu Gottsched, îl susțineau teoretic și îl propuneau ca exemplu. Într-unul din articolele sale de critică literară, în a 17-a scrisoare asupra literaturii (*Literaturbriefe*), din 1759, el opune influenței franceze, pe aceea engleză a lui Shakespeare, mai apropiată de spiritul german, după cum o dovedește legenda lui Faust, o adevărată temă shakespeareană. Scriitorul amintește propria

lui încercare de a dramatiza această temă. Lessing s-a dedicat acestei lucrări în două răstimpuri ale carierei sale, în 1758 și în 1767—68. Manuscrisele definitive s-au pierdut însă, și cercetătorul actual nu mai are la dispoziție decât câteva fragmente postume, suficiente totuși pentru a aprecia inovația lui Lessing, în istoria seculară a motivului. Trecînd peste amănuntele chipului în care acțiunea se dezvoltă, trebuie să constatăm că, față de toți predecesorii lui, Lessing este cel dintîi care nu mai măneste pe Faust damnațiunii, ci mîntuirii. În ultima clipă a vieții lui Faust, diavolul strigă: „Este al meu“!, dar o voce cerească răspunde: „Nu triumfa! N-ai învins umanitatea și știința: divinitatea n-a dăruit omului cel mai nobil dintre instinctele sale, pentru a-l face nenorocit în eternitate“! Faust este deci mîntuit pentru că, în toate rătăcirile și greșelile sale, a dat urmare înclinației și pasiunii de a cunoaște. Pentru a găsi această nouă soluție vechii legende, a trebuit ca puterea eticii religioase să slăbească, o dată cu ascensiunea burgheziei raționaliste a vremii. *Faust* al lui Lessing este deci unul din roadele iluminismului german și temelia pe care Goethe va clădi, adîncind însă mai departe semnificația vechii legende și punînd-o de acord cu unele din aspirațiile capitale ale omenirii, actuale și astăzi.

*Faust* de Goethe este rezultatul uneia din cele mai lungi elaborații pe care le cunoaște istoria literară. Începută în anii primei tinereți, opera a fost terminată cu cîteva luni înainte de moartea autorului, în 1832, cînd a fost publicată și a doua ei parte. Goethe indică drept an al începutului lungii compunerii al douăzecilea al vieții sale, deci anul 1769. Era pe atunci student la Lipsca. Tînărul care citise, încă de pe cînd era copil, versiunea din 1728 a cărții poporane faustice, se gîndește să-i folosească tema într-un poem dramatic. Uneori întîrzie în cîrciuma Auerbach, după cum mărturisește într-o scrisoare din 1767, către prietenul său Behrisch. Cînd se înapoiază la Frankfurt, cade sub înrîurirea domnișoarei von Klettenberg, o pietistă, și împreună studiază cărți de alchimie, își formează un laborator prevăzut cu toate aparatele și uneltele necesare unui alchimist și încearcă să producă *liquor silicum*, licoarea capabilă să transforme toate metalele în aur. Citește pe medicii și magicienii Renașterii germane, pe Paracelsus și pe Agrippa von Nettesheim. Cînd ajunge la Strassburg, unde pornise pentru continuarea studiilor, face descoperirea evului mediu germanic în marea catedrală a orașului. Aici se produce întîlnirea hotărîtoare cu Herder, care-i aduce revelația poeziei Orientului, a lui Homer, Osian și Shakespeare, dar mai cu seamă a poeziei populare și a vechilor legende. Din lumea acestora se ridică figura lui Gotz von Berlichingen și din nou a lui Faust. Este vremea așa-zisei *Sturm-und-Drangperiode*, epocă în care literatura germană dobîndește o nouă conștiință a specificității ei naționale și întreține cultul originalității și al titanilor. Din această vreme datează poemele realizate parțial, un *Mahomet*, un *Prometeu*, un *Ahasverus*. Ideea de a compune un *Faust* este rodul aceleiași epoci. Au avut-o și alți tineri scriitori ai vremii, prieteni de-ai lui Goethe, un Lenz, un Klinger, un Muller.

Goethe se consacră marelui său poem în anii 1773—1775. Se încheagă atunci prima versiune a lui *Faust*, așa-zisul *Urfaust*, pierdut în manuscrisul lui original și regăsit, într-o copie străină, abia în 1887, de Erich Schmidt, care-l publică. După mai bine de doisprezece ani, opera este reluată, modificată în forma ei și îmbogățită, în timpul călătoriei în Italia, cu scene noi. Astfel se formează în 1788—1790 așa-zisul *Fragment* apărut în al șaptelea volum al *Operele* publicate de editorul

Goschen. Între 1797 și 1801, după ce compusese romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, poetul își îmbogățește opera cu *Dedicație, Prologul în teatru, Prologul în cer*, al doilea monolog al lui Faust, scena plimbării până la apariția lui Mefistofel și alte episoade mai mici. După 1804, când librarul Cotta îi cere o nouă ediție a operelor sale, poetul își revede și completează manuscrisul și astfel, în 1808, poate să apară prima parte a tragediei în al optelea volum al *Operelor* publicate de Cotta. A doua parte a poemului, schițată încă din 1797, trecută în forma unui început de realizare în 1799, este apoi părăsită și, după o lungă epocă în care poetul se consacră multor alte lucrări, este reluată și dusă la sfârșit în 1825—1832. Se poate spune că Goethe a meditat și a realizat poemul *Faust*, opera capitală a vieții lui, de-a lungul întregii sale existențe literare. Această operă va conține deci rodul tuturor experiențelor sale ca om și artist și o iconă a întregii dezvoltări a societății moderne, în epoca în care s-au succedat revoluția franceză, campaniile napoleoniene, dezvoltarea tehnicii și revoluția industrială, apariția socialismului utopic. Poemul lui Goethe nu se referă direct la aceste evenimente, dar linia lor de dezvoltare a fost decisivă pentru formarea concepției poetului, așa cum rezultă din soluția dată vechiului motiv folcloric.



După o dedicație lirică, adresată martorilor trecuți ai vieții poetului și după „prologul în teatru”, în care publicul este prevenit că nu se găsește în fața unei piese în sensul concepției teatrale a vremii, drama propriu-zisă începe cu „prologul în cer”. Cerul e reprezentat în sensul credințelor medievale. Dumnezeu e înconjurat de îngeri, care proslăvesc frumusețea creației. Mefistofel își râde de osteneala și agitația zadarnică a oamenilor. Dumnezeu a autorizat prezența diavolului, a spiritului negației, pe lângă oameni, ca un stimulent al acțiunii lor. Încercător în năzuința spre adevăr, sădită în fiecare suflet omenesc, se angajează o prinsoare între creator și spiritul negației, menită să dovedească noblețea aspirației fundamentale a omului în ciuda ispitelor care-l pot încerca. Este ales Faust ca obiect al prinsorii. Tragedia lui Faust va fi deci realizarea pe pământ, în condițiile unei existențe omenești, a unei prinsori făcute în cer.

Faust este un învățat bătrân. Știința vremii nu i-a adus decât dezamăgiri. Magia îi va deschide poate drumul către cunoașterea secretelor lumii. Faust nu dorește însă numai cunoașterea, dar și cea mai largă îmbrățișare a întregii naturi și vieții. Aspirațiile învățatului se completează cu acele ale omului, într-un elan spre universalitate, caracteristic pentru spiritul Renașterii, pe care eroul îl reprezintă. Este invocat deci spiritul pământului, dar în fața teribilei lui arătări, semeția lui Faust se prăbușește, ca un semn că nu prin practici magice și dintr-o dată, ci prin extinderea succesivă a experienței, i se pot destăinui omului sensurile și bucuriile cele mai înalte ale naturii și vieții. În contrast cu Faust apare școlarul lui, Wagner, tipul învățatului mediocru, care nu cunoaște pasiunea nimicitoare a maestrului său. Deznădejdea lui Faust este atât de adâncă, încât se pregătește să-și pună capăt vieții, când clopotele învierii opresc mîna sinucigașului. O plimbare, în tovărășia lui Wagner, printre oamenii simpli, bucuroși de zilele de sărbătoare, așterne o alinare peste zbuciumul lui. Înapoiat în camera de studiu, un ciine se strecoară alături de el. Este Mefistofel. Urmează scena pactului, întreruptă de apariția unui tânăr discipol, a cărui figură repetă pe plan umoristic, îndoită aspirație a lui Faust către cunoaștere și viață. Pactul prevedea luarea în stăpînire a sufletului lui Faust de către



Mefistofel, în momentul în care acesta îi va procura eroului o fericire atât de mare, încît clipa va fi rugată să se oprească. Îi sînt oferite mai întîi lui Faust josnicele plăceri ale beției în pivnița Auerbach; dar eroul privește cu repulsie către ele. Întinerit în bucătăria vrăjitoarelor, iubirea i se înfățișează lui Faust în arătarea grațioasă și inocentă a Margaretei. Dar pentru că în dragostea care se naște între ei, se afirmă o aspirație mai înaltă a sufletului, Mefistofel o retează, făcînd din Faust ucigașul fratelui Margaretei, al lui Valentin. Refugiați la vrăjitoare, în noaptea Sfintei Valpurgia, eroul se lasă stăpînit de voluptate, pînă în pragul împlinirii pactului încheiat. Dar cînd imaginea Margaretei i se arată din nou, eroismul lui e învins. El aleargă să-și ajute iubita acuzată de crima de pruncucidere, dar o găsește în închisoare, trăindu-și ultimele clipe, cu mintea rătăcită. Experiența plăcerii n-a învins sufletul lui Faust. Dimpotrivă. În natura lui fecundă, noi aspirații și doruri au luat naștere.

Faust a fugit departe de locul în care a luat sfîrșit tragedia Margaretei. Este cufundat într-un somn adînc și regenerator. Spiritele îl mîngîie. Ariel îi cîntă. Cînd se trezește, splendoarea creației aprinde din nou în el dorința de viață, noi năzuințe. Se găsea în apropiere curtea împăratului, indicat fără o altă determinare, dar destul de expresiv, pentru a recunoaște pe aceea a unui suveran absolutist, lacom de plăcere, înconjurat de bufoni, incapabil să răspundă gravelor probleme ale statului asaltat de o criză financiară. Este ca un ecou întîrziat al dificultăților în care s-a zbatut Franța în epoca minorității lui Ludovic al XV-lea și a regentei. Ca un alt Law, Mefistofel se propune să găsească mijloacele de a birui greaua încercare a statului. Împăratul dorește s-o vadă pe Elena, regina Spartei, cea mai frumoasă femeie care a trăit vreodată. Faust descinde în regiunea „mumelor“, acolo unde se găsesc tiparele eterne ale realității, pentru a o aduce pe Elena. Dar ceea ce obține Faust nu este decît reflexul Elenei. Sufletul lui se încinge însă de dorința posesiunii aceleia care întrupa armonia perfectă dintre spirit și materie a lumii grecești. Încercînd s-o cuprindă, reflexul inconsistent al Elenei se risipește. Faust își pierde conștiința și Mefistofel îl readuce în vechea lui cameră de lucru. Găsește aici pe Wagner, devenit un reputat savant, care, prin procedeele alchimiei, și ajutat de Mefistofel, creează într-o fiolă o ființă vie, un om de mici dimensiuni, un *homunculus* (așa cum i se atribuisese altădată și lui Paracelsus). *Homunculus* deține o știință întinsă și el este acela care arată că dorul îl va ucide pe Faust, dacă acesta nu va fi îndrumat către însoțirea cu Elena. Eroul este deci transportat vrăjitoresc în Grecia, unde demonii antichității s-au adunat pe pajiștea Tesaliei, într-o nouă noapte valpurgică. Faust se trezește la atingerea pămîntului binecuvîntat al Greciei. Mefistofel a luat hidoasa înfățișare a lui Phorkias. *Homunculus* dorește să dobîndească existență în lumea exterioară. Dar înțeleptul Thales îl previne că viața nu poate lua forme statornice decît dezvoltîndu-se succesiv din elementul primar, din apa mării, unde au apărut mai întîi germenii vieții. Ideile transformismului, exprimate și în scrierile naturalistice ale poetului, inspiră acest pasaj al poemului său. Cînd se arată frumoasa Galateea, întruparea splendorii corporale, fiola lui *Homunculus* se sparge de carul ei și creația artificială a lui Faust se risipește în mare. Dar Faust o caută mereu pe Elena, întrebă de ea pe Sfinx, pe înțeleptul centaur Chiron, pe Manto, fiica lui Esculap, care-l conduce în imperiul umbrelor, pentru a o răpi de acolo, ca altădată Orfeu pe Euridice. Elena apare la Sparta, în așteptarea soțului ei, a lui Menelau, care trebuia să vie de la Troia. Dar cum Phorkias înspăimîntă pe Elena și pe însoțitoarele ei cu amenințarea că Menelau se pregătește să le ucidă,

oferindu-le ca jertfă zeilor, Elena se refugiază la Faust, care îi este prezentat ca un stăpînitor din nord, unde regina greacă ar putea găsi liniște și siguranță. Atunci se produce însoțirea lui Faust cu Elena, din care ia naștere un copil minunat, Euphorion, menit morții timpurii. Prin unirea cu Elena, Faust a ajuns la punctul cel mai înalt al înnobilirii firii sale. Dar idila antică a iubirii cu Elena se sfîrșește tragic, cînd Euphorion prăbușindu-se în zborul lui, ca un alt Ikar, Elena dispăre în același moment.

Veștmintele Elenei, transformate în nori, îl transportă pe Faust în zbor, pe o înălțime de munte în Germania. El nu vrea să devină un stăpînitor de țară, în stare să-și satisfacă orice dorință, cum îi propune Mefistofel. Nu aspiră nici către glorie, ci către fapte. În zare se lămurește un ținut mereu inundat de apele mării, Faust dorește să-l răpească furiei elementelor. Împăratul, pe care Faust și Mefistofel îl ajută să-l învingă pe contra-împăratul (*Gegenkaiser*), pornit cu armele împotriva lui, le dă, ca feud, țărmul inundabil al mării. Faust a găsit acum un teren propice pentru setea lui de acțiune, pentru năzuința lui neostenită. A ajuns acum moșneag centenar. Din vechea paragină a creat, prin munca îndirjită a multor mii de oameni, o țară înfloritoare. La capătul unui canal construit pe locul mlaștinilor de altădată, se înalță palatul lui. Dar zarea îi este închisă de o colină, pe care se găsește bordeiul bunilor bătrîni Philemon și Baucis (figuri și nume împrumutate *Metamorfozelor* lui Ovidiu). Îi poruncește deci lui Mefistofel să-i mute pe bătrîni. Dar Mefistofel dă foc casei și bătrînii își găsesc acolo moartea. O mîhnire adîncă îl apasă pe Faust. Atunci îi apar patru arătări, patru femei bătrîne în veștminte cernite: Lipsa, Vina, Nevoia și Grija. Faust închide ușa, dar doamna Grija îl urmează, strecurîndu-se pe gaura cheii; este însoțitoarea oricărei activități omenești. Acum, cînd eroul a recunoscut că valoarea vieții stă în faptă, în acțiunea pusă în slujba oamenilor, teribila doamnă Grija i se alătură din nou. Sub suflarea Griji, bătrînul orbește. Din adîncimea nopții lui, el îndeamnă pe muncitori să-și sfîrșească mai repede lucrarea. În viziunea poporului activ, liber și fericit, care va trăi odată pe pămîntul smuls de el furiei valurilor, Faust rostește cuvîntul rezolutoriu al pactului încheiat altădată cu Mefistofel, gustă delectarea unei clipe supreme și cere clipei să se oprească. Bătrînul s-a prăbușit: lemurele îl așează în groapa pregătită mai dinainte. Dar fericirea n-a fost pentru Faust recompensarea unei posesiuni, ci a unei năzuințe menite să se continue în viitor. Mefistofel a pierdut prinsoarea. Sufletul lui Faust urcă în gloria cerească, printr-o lume de simboluri. Corul final proslăvește puterea îndurării, a „eternului feminin“, a iubirii care l-a mîntuit pe Faust.



Dacă facem comparație între poemul lui Goethe, a cărui dezvoltare am schițat-o mai sus în liniile ei cele mai generale, și tema așa cum a fost primită din cărțile populare și creația cultă anterioară, se impun mai multe constatări. Cu drept cuvînt putea spune Friedrich Engels, într-o scrisoare din 1839 către Friederich Gräber, că în timp ce „Faust al cărților populare este un vrăjitor cu totul comun, Goethe a pus în el psihologia mai multor secole“. Mai întîi, latura grotescă a personajului, destul de dezvoltată în cărțile populare, dispăre cu totul la Goethe. Faust este aici un caracter dintre cele mai nobile, animat nu numai de pasiunea cunoașterii, dar și de o năzuință atotcuprinzătoare, satisfăcută în cele din urmă prin acțiunea folosită de societății. Conștiința lui se îmbogățește treptat în cursul desfășurării acțiunii: concluziile lui morale se adună și sensul existenței omenești i se dezvăluie, nu prin

instantaneitatea magiei, ci prin acumularea experiențelor. *Faust* este poemul experienței omenеști.

Unei adînci transformări a fost supusă și figura lui Mefistofel. Diavolul nu mai este acum figura care concentrează în sine toate spaimile și repulsiile omului medieval. Nu mai avem de-a face aici cu figura subumană cu gheare, coadă și coarne, al lui Hyeronimus Bosch, ci cu un curtean în costumul spaniol al absolutismului, un personaj plin de experiență, cu o judecată sigură și clară, fără de iluzii, capabilă să pătrundă pînă la cele mai ascunse determinări egoiste ale acțiunilor omenеști: umorul, iscusința și ingeniozitatea lui sînt neîntrecute. Prin gura lui Mefistofel, observă Engels odată (în articolul despre cartea lui Karl Grûn asupra lui Goethe), poetul a revărsat „batjocura lui cea mai amară asupra societății germane a timpului său“. În economia generală a piesei, Mefistofel este spiritul răului, întruparea negației, dar și forța din care se degajă îndrumarea bună și folositoare oamenilor. Dar în cadrul acestei esențe generale a personajului, Goethe l-a îmbogățit cu trăsăturile curteanului, așa cum le-au produs secolele feudalismului și ale absolutismului. Tocmai pentru că este reprezentantul vechilor clase conducătoare, Mefistofel nu poate înțelege elanul lui Faust, adică al omului creator, format în condițiile ascensiunii burgheze. Mefistofel crede că-l va putea cîștiga pe Faust, oferindu-i plăcerea și puterea, dar se înșeală, deoarece îi lipsesc elementele de înțelegere și apreciere a omului consacrat creației sociale. Toate aceste trăsături ale caracterului lui Mefistofel lipsesc din creația faustică anterioară. În general, toate figurile pe care Goethe le-a împrumutat tradiției legendare se înfățișează cu o abundență a notelor constitutive, cu o adîncire a semnificației lor tipice și cu o îmbogățire a individualizării lor, față de care toate creațiile trecutului pe același teme apar sărace și schematice.

Episodul Elenei, prezent în cărțile poporane și la Marlowe, dobîndește de asemeni o altă semnificație la Goethe. Acest episod întrupează un moment de seamă în dezvoltarea societății germane la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului următor. Era o vreme cînd, față de numeroasele contradicții și conflicte care se aglomerează în orînduirea socială a vremii, națiunile contemporane năzuiau către eliminarea acelor contradicții, către stabilirea unei noi unități, a unei noi împăcări a omului cu lumea și cu societatea. Pentru a obține o astfel de așezare și în urma unei lungi epoci de critică a vechilor instituții, în urma muncii de cultură a iluminismului, burghezia franceză săvîrșește revoluția ei. Pentru că burghezia germană n-atinse încă același grad de dezvoltare, pentru că pozițiile feudalismului rămăseseră puternice în dreapta Rinului, existau scriitori care credeau că pot obține rîvnita unitate și împăcare a omului cu lumea și societatea, însușindu-și idealul de armonie al vechilor greci. Este vremea în care Winckelmann proslăvește idealul grec, aceea în care Goethe, Schiller, Hölderlin, Voss și alții alții instrunează o liră greacă, pentru a cînta frumusețea serină a antichității sau pentru a o propune poporului german al timpului lor. Acești scriitori credeau că prin simpla înviere a idealului grec, societatea germană ar putea înlătura conflictele care o zburciumau, că, prin armonie estetică, omul german ar putea dobîndi pierduta lui unitate cu lumea și natura. Este vremea în care Schiller propune educația estetică a omenirii. Însoțirea lui Faust cu Elena este simbolul aceleiași aspirații. De unde în cărțile poporane Elena este dorită de către Faust numai pentru frumusețea ei fără asemănare, Faust al lui Goethe aspiră către ea ca spre idealul armoniei perfecte. Dar, deși Faust s-a înnobilit prin unirea cu Elena, s-a înălțat cu o treaptă mai sus către în-

frîngeră egoismului, către înțelegerea sensurilor altruiste ale vieții, Goethe a ținut să ne arate că singura însușire a idealurilor de armonie ale antichității nu este jelul la care se pot opri popoarele moderne. De aceea Euphorion, copilul născut din însoțirea lui cu Elena, sintetizează a geniului nordic cu cel sudic, o figură care, după părerea comentatorilor, reproduce pe aceea atât de uimitoare pentru contemporani a lui Byron, se dovedește înapt să trăiască, și acțiunea poemului, drumul de viață al eroului, continuă peste pragul acestei idile antice.

Început ca un poem dominat de figura unui rebel și a unui titan, *Faust* a continuat deci ca un poem neoumanistic, inspirat adică de antichitatea greacă, dar prin desfășurarea mai departe a acțiunii lui, a depășit și acest stadiu, atât de semnificativ pentru un anumit moment al dezvoltării societății și culturii germane. Prin finalul său, poemul lui Goethe este reprezentativ pentru noile căi ale omenirii. Noile posibilități ale tehnicii, susținute de rezultatele științelor fizico-matematice, în mare progres de la Renaștere încoace, au deschis omenirii perspectivele nelimitate în direcția stăpînirii naturii și a înălțării condiției umane. Saint-Simon arătase că muncii moderne îi este rezervată conducerea societății viitorului. El exprimase astfel de idei încă de la începutul veacului al XIX-lea și ideile lui n-au rămas străine de Goethe, mare cititor al revistei „Le Globe”, organul saint-simoniștilor. Prin tehnica și munca modernă, planeta noastră putea lua o altă înfățișare, mai bine adaptată nevoilor omenești. Ideea transformării planetei prin noile mijloace ale tehnicii științifice l-a preocupat adînc pe Goethe. Există în această privință, în convorbirile poetului, cu Eckermann, la data de 21 februarie 1827, un pasaj de o însemnătate cu atât mai mare cu cît el provine din răstimpul în care Goethe lucra la partea finală a poemului său. „La Goethe, la masă, notează Eckermann. A vorbit mult și cu admirație despre Alexander von Humboldt, a cărui lucrare despre Cuba și Columbia a început să o citească și ale cărui vederi, în legătură cu proiectul străpungerii istmului Panama, par a avea pentru el un interes cu totul deosebit. Humboldt, — spunea Goethe, — a făcut, cu o mare cunoștință a lucrurilor, și alte propuneri grație cărora întrebuintarea unora dintre curenții aflători în golful Mexic ar produce rezultate și mai folositoare. Acestea sînt însă rezervate viitorului. Sigur este însă că dacă s-ar izbuti străpungerea de care s-a vorbit, s-ar obține ca navele de orice mărime și de orice încărcătură să poată trece din golful Mexic în oceanul Pacific, și o dată cu aceasta, rezultate incalculabile pentru întreaga omenire civilizată și necivilizată. Ni s-ar părea ciudat ca Statele Unite să lase să le scape din mîini o astfel de operă. Este de presupus că acest stat tînăr, a cărui tendință de expansiune spre vest este vizibilă, va lua în posesiune și va popula peste treizeci sau patruzeci de ani și întinsele regiuni de dincolo de Munții Stîncoși. Este de prevăzut apoi că pe întreaga coastă a oceanului Pacific, unde natura a și format cele mai largi și sigure porturi, să apară treptat foarte importante orașe comerciale în scopul schimbului dintre China, Indiile Orientale și Statele Unite. Aș dori să văd toate acestea; dar lucrul nu va fi cu puțință în timpul vieții mele. Aș dori însă ceva, și anume un canal care să unească Dunărea cu Rinul. Dar această întreprindere este și ea atât de uriașă, încît mă îndoiesc de realizarea ei în actualele împrejurări ale Germaniei. În sfîrșit, aș mai vrea să văd un canal al Suezului. Mi-ar plăcea să fiu martor al acestor trei evenimente de dragul cărora ar fi vrednic de osteneală să mai trăiesc vreo cincizeci de ani“.

Ideea transformării naturii a stăpînit deci cu putere spiritul lui Goethe în perioada bătrîneții lui. În această idee culminează și gîndirea, ca și lungul drum al experiențelor lui Faust. Suprema clipă a fericirii, proiectată de altfel în perspectivele viitorului, îi este adusă eroului lui Goethe de viziunea poporului trăind pe țărmurile cucerite de el printr-o operă de transformare a naturii. Într-o astfel de operă se formează, după cum ne vestește Goethe, nu numai deprinderile de activitate ale unei societăți, dar și acea iubire a libertății și a vieții al căror preț nu-l pot simți cu adevărat decît aceia care trebuie să și le apere în fiecare zi. Astfel, sensul suprem al vieții devine pentru Faust creația, munca productivă pusă în serviciul oamenilor și executată de ei cu eroism. Faust își merită mîntuirea atunci cînd își lămurește deplin această semnificație a vieții.

Am arătat că i se datorește lui Lessing ideea mîntuirii lui Faust, în contrast cu damnațiunea care-l atingea pe erou în toate prelucrările anterioare ale aceluiași motiv. Faust al lui Lessing era mîntuit pentru că, în ciuda rătăcirilor sale, se orientase totuși după instinctul și pasiunea cunoașterii. Legenda lui Faust era valorificată deci de Lessing din unghiul iluminismului, adică al epocii de cultură pentru care valorile umane cele mai înalte decurgeau din rațiunea teoretică. Faust al lui Goethe este însă mîntuit pentru că descoperă, ca valoare supremă a vieții, activitatea și creația. Goethe valorifică legenda faustică din unghiul noli civilizații, a muncii care poate recunoaște în el un precursor.



Ne-am ocupat de „semnificația“ lui *Faust*, de ideile lui, de felul în care răsfrînge anumite procese ale societății germane din vremea lui și ale întregii culturi ulterioare. *Faust* nu este totuși o scriere teoretică, ci un poem. Ideile amintite nu sînt decît latura tipică și generală a unor imagini particulare și concrete. Cititorul ia cunoștință de ele, nu ca din expunerea unei dizertații, ci prin același act al spiritului prin care cuprinde unele întruchipări ale fanteziei poetice. Apărîndu-se împotriva acelor care căutau în *Faust* o simplă concepție abstractă a minții, și de loc impresii vii, apărute imaginației, la 6 mai 1827, poetul îi spunea lui Eckermann: „N-a fost intenția mea, ca poet, să tind către întruparea unei abstracțiuni. Am primit în interiorul meu impresii, și anume impresii sensibile, pline de viață, atrăgătoare, variate, de sute de feluri, așa cum o imaginație vie mi le oferea. Ca poet n-aveam altceva de făcut decît să le rotunjesc și să le dezvolt în mine, printr-o vie înfățișare a lor și să fac ca și alții să primească aceleași impresii, atunci cînd aud sau citesc ceea ce le înfățișez eu“. În aceeași convorbire, Goethe îi lămurea lui Eckermann că, deși n-a pornit de la o abstracțiune, *Faust* reprezintă totuși cazul unui om care a putut fi mîntuit grație neîncetatei lui strădanii de a depăși gravele lui rătăcirii, prin aspirația către ceva mai bun și mai înalt. *Faust* este înfățișarea dramatică a unei vieți omeneste. „N-ar fi ieșit nimic de seamă — a adăugat Goethe — dacă aș fi înșirat o viață atît de bogată și felurită pe subțirele fir al unei singure idei“. Cititorul trebuie să se ferească deci de înțelegerea schematică și rece a operei lui Goethe, reducînd-o la cîteva idei generale, cînd puterea și înaltul ei înțeles stau tocmai în adevărul și căldura imaginilor sale. Semnificația generală a poemului lui Goethe nu rezultă cu toată forța decît pentru cititorul sau spectatorul care se lasă mișcat de luptele lui Faust, de rătăcirile, căderile și înălțările sale, de multele sentimente care trec prin sufletul lui, de relațiile lui cu alte ființe și de conflictele apărute în aceste împrejurări. Chiar acolo unde figurația dramatică ia forme simbolice,

Imprumutate lumii antice sau creștine, conținutul uman al poemului nu este mai puțin bogat și răscolitor. *Faust* trebuie citit ca o dramă, dar și ca o compoziție aparținând altor genuri literare.

Poemul lui Goethe se apropie, ca formă dramatică, de misterele și moralitățile evului mediu. Îl înrudește cu această formă dramatică prezența elementului supranatural și a celui alegoric, mulțimea figurației și a episoadelor. Partea întâi a tragediei, după prologul în cer, marile monologuri ale lui Faust, pactul cu Mefistofel, începutul călătoriei și noaptea Valpurgiei, sfârșește cu eșecul tragic al idilei cu Margareta. Prima parte a poemului s-a putut numi deci „tragedia Margaretei” și această parte a fabulei fantastice s-a bucurat de răspîndirea cea mai largă, mai ales după ce libretiștii francezi Carré și Barbier au compus textul pentru care Gounod a scris muzica lui de operă. Este limpede însă că prezentarea fragmentară a lui *Faust* prilejuiește nu numai o înțelegere incompletă, dar și eronată a poemului. Tragedia Margaretei este un simplu episod, una singură dintre experiențele eroului, completată și luminată deplin prin experiențele următoare. Faptul că poemul se încheagă dintr-o succesiune de episoade îi adaugă și un alt caracter. Am spus că *Faust* este un poem dramatic. El este și un poem epic. Desfășurarea acțiunii nu este determinată atât de conflictele eroului, cât mai ales de dinamismul lui moral, de luptele lui. Sfîrșitul poemului nu este atât soluționarea unui conflict, cât împlinirea unui destin, ca al lui Achile în *Iliada* și al lui Ulise în *Odissea*. Din punctul de vedere al genurilor literare, *Faust* este deci nu numai o dramă, dar și o epopee. Momentele lirice sînt de asemeni foarte numeroase în *Faust*. Corul spiritelor, cîntecul Margaretei la vîrtelniță, balada regelui din Thule, cîntecul alternat al lui Faust și Mefistofel în timpul zborului lor prin văzduh, cîntecul lui Ariel, al paznicului Lynkeus, corurile care însoțesc ascensiunea cerească a lui Faust și atîtea altele, fac parte dintre realizările cele mai de seamă ale liricii moderne. Idila Margaretei și a Elenei completează tabloul liric al poemului, ca și intervențiile satirice ale lui Mefistofel, de pildă în scena cu școlarul lui Faust, în convorbirea cu Marta Schwerdtlein, în cîrciuma Auerbach, balada puricelui la curtea împăratului, sub masca lui Phorkias, și în atîtea alte împrejurări. Ideea genurilor literare și norma clasică a purității lor era o prejudecată perimată în epoca în care Goethe își scria poemul și, astfel, *Faust* le întrunește pe toate, fiind, de fapt, o mare operă dramatică, epică, lirică și satirică. Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepția *Divinei Comedii* a lui Dante, n-atinge aceeași varietate, aceeași forță de expansiune a genialității poetice în multiplicitatea manifestărilor ei.

Această varietate, această multiplicitate corespund acțiunii atât de întinse a poemului, care conduce înfățișarea unui destin omenesc prin toate marile experiențe ale vieții, pînă la cucerirea sensurilor ei supreme. Marii extensiuni și bogății a acțiunii îi răspunde și neobișnuita varietate a debitului poetic, de la vorbirea patetică la aceea realistă, cu multe forme ale exprimării populare și familiare, de la sublimul tragic la ironia mușcătoare și umorul cuminte, pretutindeni cu o preferință acordată acelei exprimări concise și lapidare, care a transformat atîtea din versurile lui *Faust* în maxime de mare circulație. În timp ce, în proza lui, scriitorul folosește cu mare abundență pronumele și conjuncțiile ca termeni de legătură între propoziții, poetul recurge adeseori acum la construcțiile infinitivale și participiale, preferate pentru conciziunea lor superioară. Omisiunea articolului, cuvintele compuse, derivațiile neobișnuite și unele formații personale sînt alte caracteristici ale stilului lui Goethe, care uneori îngreuiază înțelegerea poemului. În ciuda acestor greutăți,

se poate spune totuși că exprimarea lui Goethe nu este niciodată obscură, în sensul că ideea astfel comunicată n-ar fi riguros gândită. Citirea poemului lui Goethe cere numai atenție sporită și reflecție și răsplata acestei aplicații apare întotdeauna în forma cuprinderii unui adevăr limpede și adânc. Marea varietate a expresiei goetheene se vădește și în bogăția de forme a versificației lui. Versul se lungește sau se scurtează după natura ideii exprimate, predomină însă pentametru iambic cu rime împerecheate sau încrucișate, grupate în monologuri întinse, în stanțe, în strofa lirică de patru versuri sau succedându-se cu sprinteneală ca replici ale dialogului dramatic. Uneori întâmpinăm hexametru în scenele antice, sau scurtul vers popular, însoțit de un refren. Forma poemului devine astfel modalitatea în care îi apare cititorului marea bogăție și viața atât de intensă a poemului.





## GOETHE POET DRAMATIC

Spre deosebire de scriitorii epocilor literare mai vechi, legați de limitele unui gen literar și depășindu-l rareori, dar nu prin creațiile lor cele mai de seamă, scriitorii secolului al XVIII-lea și, de aci înainte, toți acei care ilustrează fazele mai noi ale literaturii, dobândesc una din trăsăturile lor distinctive și comune prin marea varietate a formelor folosite, prin faptul de a nu se fi simțit mărginiți de granițele nici unuia din genurile literaturii și de a le fi îmbrățișat pe toate. Shakespeare și Racine sînt, în primul rînd, poeți dramatici. Ariosto, Rabelais și Cervantes sînt mai ales poeți epici. Incursiunile unora dintre aceștia în domenii deosebite nu s-au legat cu reușitele lor cele mai importante și notorietatea fiecăruia din ei s-a cristalizat între hotare bine precizate. Boileau, la care trebuie să revenim mereu pentru a afla punctele de vedere ale esteticii clasice, a formulat odată, adresîndu-se poeților timpului său, norma cantonării într-un singur gen, ca o consecință a cunoașterii de sine. În *Artă poetică* (I, 13—20), Boileau scrie:

*La nature, fertile en esprits excellents,  
Sait entre les auteurs partager les talents.  
L'un, peut tracer en vers une amoureuse flamme;  
L'autre, d'un trait plaisant aiguïser l'épigramme.  
Malherbe, d'un héros peut vanter les exploits,  
Racan, chanter Phillis, les bergers et les bois.  
Mais, souvent, un esprit qui se flatte et qui s'aime,  
Méconnaît son génie et s'ignore soi-même.*

Odată însă cu clătinarea poeziei genurilor, ca o consecință a crizei în care intră, în împrejurări sociale schimbate, întreaga estetică a clasicismului, varietatea formelor de expresie sporește pentru fiecare poet în parte. Consecința este vizibilă chiar la acei scriitori care, continuînd să profeseze doctrinele clasice, nu se mai socotesc legați de una singură dintre formele de organizare ale artei literare. Acesta este, de pildă, cazul lui Voltaire, autor de epopei și de drame, de povestiri, de ode și elegii, de poeme didactice, epigrame și de madrigaluri. Cu o vivacitate mai mică sau mai mare în îmbrățișarea unor forme poetice deosebite, dar fără să se simtă vreodată înlănțuit de una singură dintre ele, același este cazul mai tuturor scriitorilor de seamă ai secolului al XVIII-lea, al lui Marivaux și Diderot, al lui Lessing

și Klopstock. Același a fost și cazul lui Goethe. Într-un rînd, în notele adăugate ciclului de poezii *Divanul occidental-oriental*, Goethe s-a aplecat să distingă și să enumere diferitele genuri și specii ale poeziei: *alegoria, balada, cantata, drama, elegia, epigrama, epistola, epopeea, fabula, heroida, idila, oda, parodia, poemul didactic, povestirea, romanul, romanța și satira*. Goethe le-a ilustrat pe toate, prin cîte una din creațiile lui. Varietatea și spontaneitatea expresiei sale au fost dintre cele mai mari pe care le cunoaște istoria universală a literaturii. Sintem departe, odată cu el, de momentul în care Racine sau Molière au fixat figura oarecum invariabilă a poetului dramatic, tragic sau comic.

Permanentă metamorfoză goetheană, trecerea poetului prin toate tiparele artei literare, este, cum s-a văzut, o consecință a ruinării vechii estetici a genurilor, a normei purității lor. Astfel, deși Goethe vorbește, în textul semnalat mai sus, despre epică, lirică și dramă, ca despre „formele naturale ale poeziei“ (*Die Naturformen der Poesie*), preocuparea lui nu este aceea de a stabili granițele de netrecut dintre ele, ci tocmai preocuparea de a arăta cum ele se amestecă neconținut în creația vie. „În cea mai scurtă poezie, scrie Goethe, le găsim pe toate împreună, și prin această unire a lor în spațiul cel mai restrîns, se produce plămuierea cea mai minunată, după cum putem limpede observa în baladele cele mai prețuite ale tuturor popoarelor. În vechea tragedie greacă le aflăm pe cîte trei reunite, și abia perioadele ulterioare le-au diferențiat. Afla timp cît corul este personajul principal, predomină lirica; atunci cînd corul devine spectator, ies la iveală celelalte genuri, și cînd acțiunea se concentrează, corul devine incomod și stînjenitor. În tragedia franceză expoziția este epică, mijlocul dramatic, și actul al cincilea, care decurge pasionat și entuziast, poate fi numit liric“. Creația lui Goethe este întru totul de acord cu principiile esteticii sale, formulate în epoca bătrîneții și ca un rezultat al îndelungii lui experiențe literare. Cultivînd toate genurile literaturii, Goethe le-a folosit pe toate împreună în fiecare din operele lui. Momentele lirice în *Faust* și în *Wilhelm Meister*, cele epice și dramatice în bucățile lirice în care poetul exprimă o înlăntuire de stări și, prin urmare, o succesiune de evenimente, sau în care își asumă un „rol“ și vorbește de sub o mască, manifestă aceeași ușurință de a trece de la o formă la alta și de a utiliza toate mijloacele comunicării poetice. Eliberat de toate prejudecățile dogmatismului genurilor, Goethe ne apare ca un poet al timpurilor noi și ca un creator suveran, dispunînd de toate mijloacele oferite de limbă, de toate formele construcției și de toate tipurile ei contextuale. Omul care narează, imită, se înflăcărează, adică omul în acțiunea vie și multiplă a comunicării verbale, este acel ale cărui posibilități le dezvoltă poetul în creațiile sale. Pe acest om îl evocă Goethe, pentru a scoate din atitudinile lui justificarea propriei sale arte poetice. „Ascultați, ne invită Goethe, pe improvizatorul modern într-o piață publică, istorisind un fapt istoric. Pentru a se face înțeles, îl vedem mai întîi povestind, apoi, pentru a trezi interesul, vorbind ca o ființă în acțiune, apoi izbucnind entuziast și răpind toate inimile“. Această vivacitate spontană a vorbitorului dintr-un loc public este și a poetului. Creația literară, pentru el, este o prelungire a vorbirii vii.

Dar, deși n-a existat vreun gen literar pe care creația lui Goethe să nu-l fi ilustrat, ne izbește preferința arătată de poet teatrului. Bucurîndu-se de un teatru de păpuși încă din anii copilăriei celei mai fragede, trecînd ceva mai tîrziu sub influența trupei de actori francezi, venită să joace la Frankfurt, Goethe tratează scenic unele din primele lui idei literare și revine, la aceleași forme ale expresiei, de-a lungul întregii lui cariere. De la compunerile tinereții, *Die Laune des Verliebten* (*Capriciul îndră-*

gostitului), o pastorală în versuri alexandrine, ca și *Die Mitschuldigen (Complicii)*, ambele inspirate de evenimentele și simțirile personale ale poetului, prin textele operetelor *Ermin und Elmire*, *Claudine von Vila Bella*, *Lila*, *Jery und Bätely*, *Die Fischerin*, *Scherz*, *List und Rache* ș. a., prin farsele *Jahrmarksfest in Plundersweiler*, sub influența lui Hans Sachs, și *Götter, Helden und Wieland*, prin schițele poemelor dramatice, rămase neterminate, *Prometeus* și *Mahomet*, prin drama burgheză *Clavigo*, inspirată de un episod cules în memoriile lui Beaumarchais și *Stella*, „un spectacol pentru îndrăgostiți”, prin dramele inspirate de revoluția franceză, cu destulă neînțelegere pentru aceasta, *Der Grosskophia* și *Der Bürgergeneral*, oprindu-se încă din anii începuturilor la tema care trebuia să-l rețină apoi în timpul întregii vieți și dînd apoi, în *Faust*, opera lui de căpetenie, se poate spune că preocuparea teatrală a fost una din cele mai statornice ale marelui poet. Actor el însuși la ocazii, ca în memorabila seară cînd a apărut ca Oreste în *Ifigenia*, director al teatrului din Weimar, interesîndu-se de aproape de alcătuirea repertoriului și de montarea spectacolelor, trăind în societatea actorilor, experiența teatrală a lui Goethe a fost foarte întinsă. Cînd a fost vorba să dea romanul unei formații personale, un „Bildungsroman”, scriitorul alege, în *Wilhelm Meister*, cazul unui tînăr care, după ce trece prin toate experiențele însoțitorului unei trupe de teatru, ajunge la scopurile practice și umane ale vieții lui proprii. Sfera teatrală a fost una din acele în care s-a regăsit mai deseori omul și poetul Goethe. Nu este deci de mirare că, alimentat de o experiență atît de bogată, teatrul i-a oferit poetului cadrul cîtorva din operele lui cele mai de seamă, în afară de *Faust*, dramele *Goetz von Berlichingen*, *Egmont*, *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso*.

Toate aceste drame sînt opere ale tinereții lui Goethe, ale epocii dintre 1772 și 1789, adică între vîrsta de 21 și 30 de ani a poetului. Buna lor înțelegere cere așezarea lor în răstimpul în care Goethe, trăind îndemnurile vremii lui, trece prin epoca de năzuințe libertare ale burgheziei germane, dar poposește în idealurile estetice ale neoumanismului și în acceptarea orînduirii stabilite, îndată ce burghezia germană, prea slabă pentru a executa o răsturnare socială deopotrivă cu a francezilor, abandonează programul liberar al generației „Sturm und Drang”.

În 1772, după ce se înapoiază de la Strassburg, unde trăise tripla revelație, mijlocită prin influența lui Herder, a lui Shakespeare, a artei gotice și a trecutului germanic, tînărul Goethe află în memoriile lui Goetz von Berlichingen, un cavaler al secolului al XVI-lea, într-un rînd căpetenie a țăranilor răsculați, materia unei drame shakespeareane. Scriind-o în două versiuni succesive, modificate apoi pentru necesitățile scenei în 1804, drama *Goetz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier*, „o cronică dialogată”, cum a numit-o Lessing, are însemnătatea de a fi exprimat una din aspirațiile spre libertate ale vremii, deși într-un mod care trezește rezerve. Cavalerul prădalnic, castelanul de Jaxthausen, apără pe oprimați și răzbună unele din nedreptățile vremii. Intră deci în conflict cu episcopul din Bamberg, susținătorul ordinii imperiale, menite a zăgăzui vechea anarhie feudală. Adalbert von Weislingen, vechiul prieten din copilărie al lui Goetz, intrase în slujba episcopului și lupta acum împotriva temutului cavaler. Goetz izbutește să-l prindă pe Weislingen și să-l convingă a părăsi pe episcop. Cînd însă este lăsat să se înapoieze la Bamberg, nestatornicul Weislingen își trădează vechiul prieten, ca și pe sora acestuia, pe Maria, cu care se logodise, preferîndu-i pe Adelheid von Waldorf, o ambițioasă cochetă, cu porniri scelerate. Trupele imperiale pornesc împotriva lui Goetz, făcîndu-l prizonier. Dar cînd Goetz, eliberat după ce făgăduise a nu mai întreprinde

nici o acțiune împotriva ordinii imperiale, se pune în fruntea răscoalei țărănești, el este din nou prins, într-un moment în care cauza țăranilor încetase să mai fie a sa, și moare în închisoare de pe urma rănilor primite în luptă. Viziunea finală este a lumii noi care se anunță, o lume în care se vor îngropa toate idealurile cavaleresti ale trecutului. Înconjurat de credincioasa soție Elisabeth, de Maria, de pajul Lersé, Goetz suspină: „Sărmană nevastă! Te las unei lumi stricate. Lersé, n-o părăsi! Ferecați-vă inimile cu mai multă grijă decât porțile voastre. Vin timpuri ale înșelării, slobozită asupra lumii. Cei nevrednici vor domni cu viclenie, și omul nobil va cădea în lațurile lor... Dați-mi un pic de apă!... Libertate, libertate! (moare)“. Elisabeth plînge: „Lumea a devenit o închisoare“. Lersé reflectează: „Vai de posteritatea care te va nesocoti“.

Posteritatea ne socotește pe Goetz. Odată cu moartea acestuia se îngroapă toate tradițiile vechiului cavalerism. Goethe restituie măreția figurii cavalerului cu mîna de fier și execută, odată cu aceasta, o acțiune de reabilitare poetică, cum va fi și aceea în favoarea lui Faust, cum vor fi numeroasele drame ale reabilitării, în lunga serie începută acum și continuată în toată epoca romantică. Lumea „vicleniei“, lumea-„închisoare“, pe care o anunță cu strîngere de inimă scena morții lui Goetz, va fi lumea ridicată pe ruinele cavalerismului, acea lume a ordinii imperiale în care va trăi Goethe însuși. Dar *libertatea* pe care o invocă Goetz, în clipa prăbușirii lui, nu este aceea de care avea nevoie poporul german fie în veacul al XVI-lea, fie către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ci libertatea anarhică a vechiului cavalerism, către care se îndreaptă, cu o reverență tipic romantică, tînărul poet în epoca descoperirii vechilor tradiții naționale, evocate cu forță poetică, cu mare adevăr al „culorii istorice“, în cea dintîi și într-una din cele mai de seamă opere dramatice ale întregii lui cariere.

Goethe devenise ministru al ducelui de Sachsen-Weimar și găsise în capitala acestuia locul așezării lui statornice, dar, uneori, o atmosferă și condiții potrivnice intereselor mai înalte ale creației, cînd se hotărăște, în toamna anului 1786, să realizeze un vechi vis al lui, călătoria în Italia. Lua cu el, între altele, manuscrisul unei drame, al cărei prim act îl scrisese cu doisprezece ani înainte, la Frankfurt, îl reluase din cînd în cînd la Weimar și-l dusesese pînă aproape de desăvîrșirea lui: manuscrisul lui *Egmont*. Drama, înfățișînd un episod din luptele pentru libertate ale Țărilor-de-Jos împotriva opresiunii spaniole, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, face parte din ciclul dramelor libertății, caracteristice tendințelor „Sturm und Drang“, și prezintă, ca atare, o afinitate tematică cu *Emilia Galotti* a lui Lessing, cu *Intrigă și iubire* și *Don Carlos* ale lui Schiller. Este o dramă împotriva tiraniei absolutiste, impilatoarea popoarelor ajunse la o nouă conștiință de sine în momentul cînd, prin ruperea de biserica romană, sprijinitorul absolutismului, popoarele oprimate din nordul Europei încearcă să-și dobîndească independența. Considerată în legătura de evenimente aduse pe scenă, *Egmont* de Goethe este o continuare a lui *Don Carlos* de Schiller.

Visul generos al lui Don Carlos se prăbușise, dar la Bruxelles, sub regenta Margaretei de Parma, influența contelui Egmont și a lui Wilhelm de Orania mențin încă unele din drepturile poporului. Teribilul duce de Alba se găsește în drum către Flandra și, curînd, el are ocazia să primească profesiunea de credință cetățenească, rostită cu sinceritate și curaj, de către Egmont, în timp ce Wilhelm de Orania, care nu-și făcea nici o iluzie asupra hotărîrii nemiloase a lui Filip al II-lea, și a emisarului său, se refugiase, nu fără a-și fi prevenit prietenul. Cînd Egmont este azvîrlit

în închisoare, Clara încearcă să răstoale poporul, și când acțiunea ei eșuează, iubita lui Egmont, o fică a poporului, se otrăvește și Egmont va primi el însuși moartea. Despotismul triumfă încă odată, ca în *Don Carlos*. Libertatea este învinsă, dar nu pentru totdeauna. Sacrificiul eroilor ei o va învia și o va face să biruiască. În ultimul lui somn, pe patul închisorii, Egmont visează cum Libertatea îi vestește eliberarea viitoare a provinciilor și-i întinde cununa gloriei. Sacrificiul lui nu va fi fost inutil, dar alți luptători vor trebui să se jertfească mai departe, până când roadele să se coacă. Poporul întreg al Țărilor-de-Jos înconjoară pe Egmont în clipa morții și acesta îi strigă în clipa supremă: „Păziți-vă bunurile! și pentru a salva ce aveți mai drag pe lume cădeți cu bucurie, așa cum vă învață pilda mea!”

Ideea de libertate, în numele căreia vorbește Egmont și pentru care luptă și moare, nu este aceea a lui Don Carlos și a nobilului prieten, Marchizul de Possa, o idee umanitară, legată de calitatea morală a fiecărui om, nu este ideea libertății, așa cum o concepeau filozofii luminilor, ci este libertatea care derivă din vechile drepturi și privilegii ale provinciilor, în spiritul tradiționalist al perioadei Sturm und Drang. Deși eroul libertății poporului său, Egmont privește către trecut, și luptele lui nu se inspiră dintr-o concepție filozofică asupra omului, cum se întâmplă pentru eroii lui Schiller, ci din vechi cuceriri ale luptelor cetățenești, pe care dorește să le mențină, nu să le dezvolte în cuceriri noi, într-o orînduire mai justă și mai înaltă decît aceea lăsată moștenire de trecut. Este o altă limită a ideologiei libertății în dramele lui Goethe.

Altă dramă reluată și desăvîrșită de Goethe la Roma este *Ifigenia în Taurida*, replica legendei antice din tragedia lui Euripide, în spiritul caracteristic noilor îndrumări ale poetului. Ifigenia, la vechiul poet, născocesc o viclenie pentru a se salva pe sine și pe fratele ei, pe Oreste. Thoas, stăpînitorul barbar și crud al Tauridei, dorește să ucidă pe înșelătorii lui. Apare, atunci, ca „deus ex machina”, Pallas Athena care vestește voința zeilor, potolește turbarea lui Thoas și aduce soluția conflictului. Față de prototipul antic, euripidian, Goethe construiește caracterul înalt și uman al Ifigenei și obține deznădămintul dramei prin evoluția sentimentelor eroilor și a situațiilor legate de ele.

Ifigenia este, la Goethe, un „suflet frumos”, ca acel descris mai tîrziu în *Wilhelm Meister*, o alcătuire morală făcută din iubire, din omenie, din noblețe sufletească. A îmblînzit asprimea sciților între care trăiește. Preoteasă a Dianei, ajunsă în Taurida, după ce Diana o răpise cînd părintele ei, Agamemnon, voise s-o jertfească pentru a obține vînt favorabil corăbiilor armate pentru războiul Troiei, Ifigenia a abolit sacrificiile umane în templul din Taurida. Regele Thoas stă și el sub influența morală a Ifigenei, pe care ajunge s-o iubească și dorește s-o facă soția lui. Dar Ifigenia și-a consacrat viața cultului zeiței și, cînd respinge cererea lui Thoas, vechia turbare cuprinde din nou sufletul regelui barbar, care poruncește uciderea celor doi străini fugari, prinși tocmai atunci în apropierea templului. Sînt doi tineri greci, care îi aduc Ifigenei știri despre sfîrșitul războiului troian și despre grozăviile de la curtea lui Agamemnon, ucis de soția lui, de Clytemnestra, mama Ifigenei și a lui Oreste. Unul din tinerii prinși este Oreste, ucigașul mamei sale, urmărit de cumplitele Furii; celălalt este prietenul credincios Pylade. Cînd se produce recunoașterea celor doi frați, Oreste crede că blestemul care apăsă de atîta vreme asupra neamului său, al Atrizilor, va da încă o victimă prin uciderea fratelui de către soră. El își mărturisește fapta ucigașă și declară a voi să primească pedeapsa meritată. Mărturisirea plină de căință liberează și purifică sufletul lui Oreste. Pylade sfătuiește

fuga prin înșelarea lui Thoas. Cînd însă Ifigenia, după o scurtă oscilare a dreptei cumpene, respinge înșelătoria și vorbește cu adevăr lui Thoas, acesta consimte să redea libertatea rîvnită de Ifigenia, de Oreste, de Pylade. Noblețea Ifigeniei creează atmosfera morală propice rezolvării conflictului.

*Ifigenia în Taurida* marchează, în dezvoltarea artistică a lui Goethe, trecerea către etapa neumanistă. Conflictele umane nu mai sînt acum, pentru poet, conflicte sociale, ca în etapa anterioară, și soluția lor nu mai este adusă de luptele eroilor și ale popoarelor, ci de înnobilarea sufletului individual. Acesta va rămîne de aici înainte programul întregii epoci în care, prin retragerea slabei burghezii germane de pe scena luptelor pentru libertate, principiul educației morale și estetice a individului va veni să coloreze, pentru mai multe decenii, ansamblul culturii germane. Pînă în epoca „tinerei Germanii“, a lui Heine și Börne, a lui Freiligrath și Herwegh, adică în epoca pregătirii evenimentelor din 1848, Germania va fi țara filozofilor, a pedagogilor și a poezilor puși de acord cu orînduirea atît de înjustă a vremii, pe care nu sperau s-o înalțe decît prin acțiunea educației individuale și a artei. Operele perfecte ale grecilor devin acum pilduitoare și apropierea de tipul lor produce și în *Ifigenia* lui Goethe o dramă de stil clasic, prin noblețea dicțiunii, prin zugrăvirea caracterelor, detașate cu deplină limpezime și precizie a contururilor, ca niște figuri ale primului-plan într-unele reliefuli grecești, admirate de Goethe la Roma și de întregul public german în colecțiile naționale ale vremii. Limba plină de savoare din dra mele libertății, scenele de moravuri cu participarea mulțimilor, „culoarea locală“, complexitatea conflictului în care se înnoadă firul a două acțiuni dramatice paralele, schimbările scenei și extinderea în timp a conflictului, adică toate caracteristicile lui *Goetz* și ale lui *Egmont*, sînt înlocuite prin particularitățile stilului și compoziției neoclasică în *Ifigenia*, cu lexicul ei nobil, cu numărul mic al personajelor scăldate în lumină egală, cu simplitatea și unitatea conflictului. Aceleași vor rămîne și caracterarele distinctive ale dramei *Torquato Tasso*, cealaltă creație a perioadei neumaniste a lui Goethe.

Poetul adusese cu el, în Italia, două acte, scrise în proză, ale dramei. Manuscrisul este rareori reluat la Roma. În drum spre patrie se ocupă din nou de el, se hotărăște să dea noii drame o altă redacție, în versuri iambice de cinci picioare, și continuă să scrie cu hărnicie, încît lucrarea este terminată în iulie 1789. Figura și destinul tragic al lui Torquato Tasso, poetul epopeii *Ierusalimul liberat*, renumit din momentul în care opera cucerise publicul italian al secolului al XVI-lea, impresionează adînc vremea sa și posteritatea. În drama lui Goethe, Torquato Tasso își terminase poemul și-l oferise prințului pe lingă a cărui curte trăia, lui Alfonso de Ferrara. Prințul, prin mîna surorii lui, Eleonora, îl încununase. Un curtean, Antonio, înapoiat tocmai de la Roma, unde împlinise misiuni politice delicate, privește cu oarecare dispreț către cununa poetului. Relațiile lui Torquato cu Antonio evoluează atît de nefericit, încît poetul îndrăznește să scoată spada împotriva curteanului, ministrul suveranului său. Prințul surprinde scena și condamnă la o ușoară pedeapsă privativă de libertate pe poet, dar mustră, în același timp, pe ministrul care nu arătase tactul așteptat de la stăpînirea de sine și experiența sa. Alfons de Ferrara, înțelegînd firea pasionată a poetului, ar dori să împace lucrurile și, în acest scop, însărcinează pe Antonio să-i restituie poetului spada și să aline rana ofensei primite. Torquato primește mesajul adus de Antonio numai cu condiția ca acesta să obțină de la prințul lor, libertatea de a părăsi curtea din Ferrara. Alfons consimte. El se desparte de poet cu cuvinte binevoitoare și cu speranța de a-l revedea

curînd printre prețuitorii geniului său. Recîstigîndu-și libertatea, în care găsește de fapt numai singurătatea morală a omului despărțit de toți prietenii lui, Torquato se întoarce cu un mare elan de iubire către prietesa Eleonora, căreia îi declară dragostea lui. Respins de aceasta și simțind apropierea abisului care urma să-l înghită, întinde brațele către cumpănitul și puternicul bărbat Antonio, singurul în stare acum să priceapă firea poetului și să-i ofere prietenia salvatoare. Adresîndu-se lui Antonio, Torquato rostește cuvintele cu care drama se încheie:

*Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht  
Das Schiff von allen Seiten. Berstend reißt  
Der Boden unter meinen Füssen auf!  
Ich fasse dir mit beiden Armen an!  
So klammert sich der Schiffer endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.*

Drama *Torquato Tasso*, deși aduce în scenă un eveniment din timpul Renașterii italiene, și se leagă de această epocă prin mai multe din datele ei, cum ar fi soarta poezilor la curtea prinților-mecenați, prețuirea, de altfel mai mult estetică, decît socială și morală, acordată poezilor, obișnuința încoronărilor etc., nu este simțită de cititori sau de spectatori ca o dramă istorică. Ca și în *Ifigenia*, unde, de asemeni, nu lipsesc elementele de caracterizare ale unui loc și ale unui timp, interesul principal urmărește dezvoltarea sentimentelor și conflictelor psihologice ale personajelor. Psihologizarea dramei este o altă caracteristică a fazei neo-clasice, în care intră Goethe o dată cu evenimentul călătoriei sale în Italia. Și tocmai pe acest teren al cunoașterii sufletului omenesc se pot observa meritele și unele din neajunsurile lui *Torquato Tasso*. Portretul acestuia este executat cu mîină de maestru. Este portretul unui om trăind mai mult în fantezie decît în realitate, zguduit de pasiuni vehemente, dar și susceptibil de depresii adînci, un temperament la marginea patologiei, cum epoca de dezorganizare a vechilor așezări, în ajunul unor noi orînduiri, scotea atît de des la iveală în timpul preromantismului, a Sturm und Drang-ului german. Față de Torquato, Antonio reprezintă un caracter călit în treburile vieții politice, puternic ancorat în realitate și în care, stăpîn pe rezultatele unei experiențe întinse, găsește și posibilitatea de a înțelege și de a întinde o mîină de ajutor poetului nefericit. S-a observat însă că figura lui Antonio n-are destulă unitate și că atitudinea lui sfidătoare la începutul dramei nu se potrivește cu înțelepciunea vădită mai tîrziu. Evoluția caracterului lui Antonio rămîne inexplicabilă, nu rezultă din elementele dramei. Celelalte caractere sînt apoi abia schițate, și conflictul în care Torquato se ruinează moralmente nu se bucură de adîncimea pe care i-ar fi putut-o aduce punerea lui în legătură cu împrejurările de timp ale dramei. Conflictul păstrează deci în *Torquato Tasso* un caracter oarecum schematic, pe care cititorul modern îl înregistrează neapărat. Interesul dramei provine deci, în afară de frumusețile poetice ale textului, mai ales în rolul lui Torquato, din faptul că aruncă o lumină asupra propriilor conflicte ale poetului cu curtea din Weimar, unde avînturile fanteziei și ale pasiunilor lui au trebuit să fie de atîtea ori retezate. S-a spus că, în *Torquato Tasso*, Goethe a întrupat în figurile celor doi protagoniști ai dramei cîte una din laturile personalității sale multiple de poet și om de stat, trăind deopotrivă în fantezia creațiilor lui dar și în sfera de experiențe a omului practic și activ. Poetul, devenit ministru, dispunea în adevăr de largi și bogate priviri asupra lumii. Dualitatea semnalată este caracteristică pentru personalitatea

lui Goethe. Dar poate tocmai faptul că poetul devenise bărbat de stat explică ezitarea sa față de personajul lui Antonio: cauza probabilă a lipsei de unitate în caracterul acestuia din urmă.

Judecate în legăturile dintre ele, dramele primelor două faze ale creației goetheene, în afară de valoarea lor artistică, provenită fie din înțelegerea adâncă a unor epoci ale trecutului și ale forțelor istorice active în ele, fie din lectura lucidă în sufletul omenesc și în conflictele lui, au de asemeni meritul de a fi răsfrînt mersul însuși al societății germane la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Năzuințele spre libertate ale generației ieșite din iluminism, înțelese, de altfel, în sens tradiționalist în *Goetz* și în *Egmont*, fac loc eticii estetice a „sufletului frumos” în *Ifigenia* și în *Torquato Tasso*, aprobării tacite a orînduirii sprijinite de un caracter ca al lui Antonio. Cine compară pe un curtean ca Weislingen din *Goetz* cu Antonio din *Torquato* nu poate să nu înțeleagă evoluția ideilor și sentimentelor poetului în răstimpul care separă cele două drame, ca și schimbarea împrejurărilor și a opiniei publice germane în același răstimp.

Creația goetheană nu se găsea însă acum decît la sfîrșitul primelor două din etapele ei de început. Trebuiau să-i urmeze altele multe pînă cînd în *Faust*, adunînd toate experiențele sale și dînd opera lui cea mai bogată și cu orizontul cel mai întins, să depășească vechile limite și să găsească acel îndemn către creația în serviciul oamenilor, în a cărei cristalizare poetică omenirea modernă a aflat una din poemele ei cele mai reprezentative.



# GOETHE ȘI IDEEA DE „LITERATURĂ UNIVERSALĂ“

Literatura universală, devenită de zece ani și mai bine o materie de studiu în facultățile noastre de filologie, s-a impus o dată cu aceasta ca o expresie atât de folosită a vocabularului curent, încât se simte mereu nevoia de a-i determina cu precizie conținutul și întinderea, dar mai cu seamă a face limpede, pentru toată lumea, foloasele practice de cultură legate de însușirea și acțiunea ei. Expresia devenită astăzi atât de curentă, este în toate limbile care o folosesc traducerea cuvîntului german „Weltliteratur“, a cărui primă întrebuintare este atribuită lui Goethe. Sînt cunoscute cuvintele adresate de acesta lui Eckermann la 27 ianuarie 1827: „Se vestește epoca literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cît mai curînd“. Realitatea literaturii universale devenise în preajma anului 1848 absolut evidentă. Marx și Engels recunosc în ea un semn al timpurilor noi și, în *Manifestul comunist*, fac în ce-o privește următoarele precizări: „În locul vechilor izolări locale și naționale se dezvoltă schimbul mondial, dependența națiunilor una de alta. Și, ceea ce este adevărat pentru producția materială, este tot atât de adevărat și pentru producția intelectuală. Creațiile intelectuale ale unei națiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea și exclusivismul național devin pe zi ce trece tot mai cu neputință; din numeroasele literaturi naționale și locale se formează o literatură universală“. Literatura universală, apărută în epoca exploataării burghize a pieței mondiale, n-a încetat să se dezvolte în ultima sută de ani și corespunde astăzi nevoilor înțelegerii dintre popoare și asigurării păcii mondiale, adică bunului celui mai de seamă pe care trebuie să-l apărăm, după cum arăt totdeauna în prelegerile pe care i le consacru de un deceniu întreg la Facultatea de filologie din București și cum se vedește și în unele contribuții din apus, de pildă în cartea profesorului elvețian Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur* (ed. I, 1948; ed. II, 1956), din care doresc să desprind acum cîteva ecouri.

Literatura universală se răspîndise de mult ca o expresie și o noțiune curentă, cînd Karl Vossler a crezut că îi poate recunoaște existența într-o epocă foarte îndepărtată de a noastră. Evident, grecii n-au putut dispune de o astfel de noțiune, deoarece în afară de diferitele lor ramuri etnice și de cultura lor, nu recunoșteau decît zona întinsă a lumii barbare. Romanii, care au absorbit multe influențe de cultură provenite din largă arie a elenismului, n-au avut însă și acea conștiință a unității în diversitate care stă la baza conceptului modern de literatură universală. În

*Nationalliteratur und Weltliteratur*, o contribuție apărută în revista „Zeitwende“ 1928, Vossler a exprimat însă părerea că evul mediu a cunoscut o literatură universală, deoarece operele literare și filozofice scrise în această epocă în limba latină erau un bun comun al întregii comunități a Occidentului, pe lângă care s-au dezvoltat diferitele literaturi naționale în limbile formate atunci de curînd. Este limpede însă că ceea ce Vossler înțelege prin literatură universală este ceva cu totul deosebit de accepțiunea dată expresiei în epoca expansiunii burgheze și mai tîrziu, nu numai din pricină că literatura medievală în limba latină nu se constituie din însumarea unor creații naționale, dar și pentru că aria ei de producție și circulație, adică lumea Occidentului, era de fapt destul de mărginită, nu se acoperea de loc cu aceea a lumii cunoscute pe atunci. Literatura universală, în înțelesul dat de Goethe acestui cuvînt, n-a putut apărea decît o dată cu constituirea națiunilor moderne și a fost un rezultat al schimburilor de cultură dintre ele, în cadrele lărgite ale pieții mondiale burgheze, așa cum au arătat Marx și Engels.

O încercare de datare mult mai apropiată de noi a epocii literaturii universale a dat Ernst Merian-Genast în *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, în *Romanische Forschungen*, (IX, 1927). Este evident că Voltaire a dispus de o informație literară foarte întinsă; cunoștea literaturile sudului, ale Italiei și Spaniei, răspîndite în Franța încă din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, descoperise literatura engleză în timpul anilor petrecuți de el la Londra și fusese printre cei dîntîi care vorbise francezilor de această literatură: se apropiase, în scrierile călătorilor vremii, de monumentele religioase ale indienilor și chinezilor. Nu încapе îndoială că orizontul de cultură literară al lui Voltaire era foarte întins. Totuși, marea literatură a lumii se compunea, pentru Voltaire, după cum putem vedea din considerațiile introductive la *Le siècle de Louis XIV* și din alte mărturii ale scrierilor sale, din operele însumate pe aceeași linie de dezvoltare, începînd cu ale Greciei în veacurile ei clasice și continuînd cu ale Romei republicane și imperiale, ale Renașterii italiene și ale Franței secolului al XVII-lea, în care sfîrșea și se încununa pentru el întreaga și esențiala dezvoltare literară a lumii. Lui Voltaire i se datorește teoria celor patru mari secole literare, al lui Pericle, al lui August, al Medicilor, al lui Ludovic al XIV-lea, o teorie atît de răspîndită de la el și atît de adînc pătrunsă în manualele elementare, încît mi-aduc aminte a o fi întîlnit în cărțile în care mi-am însușit primele cunoștințe de istorie. În *Formarea ideii de literatură universală*, am încercat să arăt că perspectiva de literatură universală a lui Voltaire era în întregime dominată de estetica clasicismului și că în caracterizarea și aprecierea operelor aparținînd altor cercuri și altor tradiții de cultură, el se călăuzește fie de canoanele clasicismului, fie de ideile iluminismului francez. În această privință, este interesant să urmărim reacțiile lui Voltaire față de ecourile ajunse pînă la el din civilizația chineză sau indiană sau, pentru a folosi exemplul cel mai cunoscut și cel mai des comentat, față de Shakespeare, prezentat de el ca un scriitor genial, dar barbar, vrednic de aspra cenzură a criticului său clasicist.

Pentru a fi putut ajunge la ideea de literatură universală, în înțelesul pe care i-l dăm astăzi, îi trebuia lui Voltaire nu numai o informație mai largă decît aceea culeasă de el din izvoare, de altfel mai numeroase decît cele de care dispunea epoca

anterioară dar și de un simț al varietății culturilor și al relativității valorilor, în primul rând al valorilor literare, produs mai târziu de acea ruinare a esteticii clasice, pregătită, dar încă nu consumată în jurul său. Noțiunea literaturii universale se formează de fapt în epoca dintre Voltaire și Goethe, ca un rezultat al extinderii cunoștințelor literare, determinată de nevoi sociale, estetice și morale care nu se mai puteau satisface în singurele opere ale clasicismului, adică ale formulei literare anexate de absolutism. În această epocă, în epoca preromantismului și a romantismului incipient, dezvoltarea burgheziei apusene și aspirația ei către originalitatea națională, tendința de a introduce în concertul literar al lumii și sunetele provenite din tradiția ei proprie sau din aceea a popoarelor rămase până atunci în umbra prestigiului exclusivist al dogmatismului clasic, produc pe rând descoperirea literaturilor medievale în limbile vulgare, a literaturilor nordice, a folclorului european, a literaturilor orientale și extrem-orientale. Nu voi arăta aici contribuția pe care au dat-o în sensul extinderii orizontului de literatură universală erudiții vremii, dar voi aminti pe aceea a scriitorilor, a lui Lessing, a lui Herder, a fraților Schlegel, a lui Goethe însuși. Când, așadar, acesta găsește termenul de „literatură universală“ și recomandă contemporanilor cultivarea ei, Goethe se găsea la capătul unei întregi perioade istorice, ale cărei drumuri și cuceriri succesive pun interesante probleme cercetătorului de azi.

Goethe a revenit asupra ideii de literatură universală în mai multe puncte ale scrierilor sale critice și epistolare, la care se adaugă reflecții culese de Eckermann sau spicuite din însemnările sale intime. În lucrarea citată mai sus, Fritz Strich a grupat tot acest material, urmînd să extragă din el concepția goetheană asupra ideii de literatură universală. Pentru a ajunge la această concluzie a cercetării sale, criticul german începe prin a arăta ce anume *nu* înțelege Goethe prin legătura de cuvinte creată de el. Literatura universală nu este niciodată, pentru Goethe, totalitatea literaturilor naționale, adică el nu dă în nici o împrejurare acestei expresii înțelesul pe care îl are în titlul mai multor opere moderne de istorie literară, cum sînt, de pildă, manualele de popularizare ale lui Bartels sau Wiegler.

Strich este de părere că, prin literatură universală, Goethe n-a înțeles nici ansamblul acelor creații ale diferitelor literaturi naționale, care, biruind spațiul și timpul, au ajuns să intre în tezaurul de cultură al omenirii întregi, cum ar fi epopeile homerice, *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Don Quijote* sau *Faust*. În această privință, nu putem fi însă de părerea lui Strich. Există în amintita convorbire a lui Goethe cu Eckermann un loc care autorizează tocmai această înțelegere a literaturii universale ca totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferitele creații naționale, și anume acela în care marele poet îi spunea interlocutorului său: „În noua prețuire a literaturii străine nu trebuie să ne oprim la una specială și s-o considerăm exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sîrbă (Goethe se gîndea la folclorul sîrb, mult prețuit de el) sau Calderon sau Nibelungii. Dacă simțim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos; tot restul trebuie considerat numai din punct de vedere istoric și trebuie asimilat de noi în părțile lui bune“. Nu încape îndoială că, după cum ne arată acest pasaj, ideea totalității aspectelor celor mai remarcabile ale diferitelor literaturi naționale n-a rămas străină de concepția goetheană.

Strich socotește, în fine, că prin literatura universală, Goethe nu înțelege nici suma asemănărilor dintre diferitele literaturi naționale, provenite din identitatea

evoluției lor istorice, din succesiunea stilurilor epocale, din comunitatea ideilor, temelor și plăsmuirilor. Această unitate a diferitelor literaturi ale lumii, un obiect posibil de studiu, nu cade însă nici ea, după cum observă Strich, sub incidența noțiunii goetheene de literatură universală. Aceasta este altceva, un bun de cultură pe care criticul modern îl definește, scriind: „Literatura universală este, după Goethe, aceea care mijlocind între diferitele literaturi naționale, și prin aceasta între diferitele națiuni, produce schimbul dintre bunurile lor ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarelor să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie și le leagă“. Și mai departe: „Literatura universală este spațiul spiritual (*der geistige Raum*) în care popoarele, prin glasul poezilor și scriitorilor, vorbesc nu numai către ele însele, dar unul către altul. Este un dialog între națiuni, o împărtășire comună de la aceleași bunuri, o dăruire și primire reciprocă a unor bunuri ale minții, o stimulare și o întregire mutuală în lucrurile minții“. Care sînt mijloacele menite, după Goethe sau în spiritul său, să promoveze și să consolideze literatura universală? Interpretînd mărturiile culese în textele lui Goethe, Strich distinge mai multe mijloace de acest fel.

Cel dintîi este alcătuit din literatura traducerilor. Strich analizează diferitele motive pentru care un scriitor poate părăsi, pentru un timp, lucrările sale originale, consacîndu-se traducerilor: nevoia de perfecționare a artei proprii, educația literară a poporului său, lărgirea interesului pentru cultura altor popoare. Acest din urmă motiv este și acela care îl făcea pe Goethe să prețuiască toate transpunerile unei opere literare dintr-o limbă în alta. Astfel, cînd *Torquato Tasso* este tradus în englezește, Goethe îi scrie lui Carlyle: „Aș dori să știu în ce măsură acest Tasso sună englezește. M-ați îndatora mult dacă m-ați lămuri în această privință, fiindcă aceste legături dintre un original și traducerea lui exprimă cu mare limpezime raporturile dintre națiuni și ne dau posibilitatea să cunoaștem și să prețuim literatura universală“. Un alt mijloc al comprehensiunii reciproce dintre națiuni, pe cale literară, îl constituie studiile critice asupra literaturilor străine sau înregistrarea ecourilor trezite de creația autohtonă în străinătate, cărora Goethe le-a dat deopotrivă un loc destul de însemnat în revista sa *Kunst und Altertum*. În același sens, al constituirii unei literaturi universale, lucrează și călătoriile în țări străine, cu un rol atît de mare în înțelegerea operelor create sub un alt cer decît sub care trăim de obicei. Cînd astfel de călătorii dau rezultate literare, acestea aparțin și ele literaturii universale. Trebuie să spunem că Goethe însuși a arătat puțină mobilitate, a călătorit destul de puțin și a scris rar despre țări și culturi străine. O operă de mare însemnătate este, desigur, jurnalul călătoriei sale în Italia; în *Dichtung und Wahrheit* a consacrat pagini neuitate Elveției și vizitei sale la Bodmer și Lavater; dar n-a cunoscut nici Grecia, nici Franța, nici Anglia, adică țările de unde proveneau atîtea din izvoarele culturii lui. În schimb, casa lui Goethe din Weimar a fost un loc de pelerinaj pentru mulți scriitori străini ai vremii, care și-au notat amintirile: danezii Oehlenschlegel și Steffens, rusul Karamzin, care îl zărește numai de departe, polonezul Adam Mickiewicz, francezii Charles Villars, Benjamin Constant, Victor Cousin, Jean-Jacques Ampère, la care trebuie adăugat sculptorul David d'Angers, elvețiana d-na de Staël și alții. Prin contribuția acestora, dar și a atîtor alți scriitori, care au adus din călătoriile lor în țări străine ecouri literare, înregistrate chiar în locurile producerii lor, literatura universală a făcut pași importanți pe drumul constituirii ei.

În fine, alt mijloc, și desigur nu acel cu un rol mai mic în extinderea orizontului asupra întregii creații literare a lumii, este ceea ce s-a numit de la o vreme „literatura comparată“. Fritz Strich găsește că numele găsit pentru această disciplină a cercetării nu este cel mai potrivit, deoarece metoda comparației este generală în lucrările istorici literare. Chiar atunci când mărginește anchetele sale la domeniul literaturii unei singure națiuni, cercetătorul nu se poate lipsi de comparația diferiților scriitori sau a diferitelor epoci literare, menită să scoată în evidență originalitatea fiecărui termen al comparației. Strich însuși a consacrat, în spiritul acestei metode, o importantă lucrare comparației dintre clasicismul și romantismul german (*Deutsche Klassik und Romantik*, 1928), unde deosebirea dintre aceste curente literare, formulată în perechea de concepte *perfecțiune și înfinit* (*Vollendung und Unendlichkeit*), este urmărită apoi în numeroasele procedee de artă și stil al operelor aparținând unuia sau altuia dintre aceste două tipuri istoric-literare, dar și estetice. Comparația apare astfel ca o metodă definitorie în lucrările literare. Pentru acest motiv, Strich preferă expresiei „literatură comparată“ pe aceea de „literatură universală“, care s-a impus și în practica învățămîntului nostru. Perspectiva literaturii universale a devenit constitutivă pentru orice cercetare în domeniul faptelor literare. În această privință, Strich este îndreptățit să observe: „A devenit cu neputință a studia o literatură în mod izolat. N-a existat nicăieri și niodată o literatură națională izolată . . . Literaturile sînt în mod atît de indisolubil legate între ele, ele se comportă în asemenea măsură receptiv și dăruitor, încît orice știință literară este obligată să privească dincolo de granițele naționale și să așeze fiecare literatură în perspectiva universală“. Goethe a dispus de acest concept al literaturii universale și l-a întrebuițat atunci cînd în revista sa, citată mai sus, a recenzat cartea lui Ludwig Wachler, *Handbuch der Geschichte der Literatur*, una din cele dintîi expuneri asupra literaturilor lumii în legăturile dintre ele.

Cercetătorul ale cărui idei le analizez aici are dreptate atunci cînd observă că interesul lui Goethe pentru literatura universală, pentru mijloacele, realizările și metodele ei, pornește din simpatia adîncă, fundamentală, a marelui poet pentru tot ce este viu și pentru acea formă specială a vieții care este contemporaneitatea. „Trebuie arătat, scrie Strich, că Goethe a fost cel dintîi care a simțit toată puterea apartenenței la același timp (*die Gleichzeitigkeit*), acea apartenență care face din oameni *tovarăși* (*Genossen*), tovarăși ai aceluiași timp . . . Epoca în care oamenii trăiesc deopotrivă înseamnă o legătură atît de puternică, încît ea nu poate fi cu totul sfîșiată de deosebirile dintre caracterele naționale. Contemporaneitatea triumfă asupra granițelor naționale, chiar în lumea cea mai împărțită. De aceea oamenii aceluiași timp se cuvine să-și întindă mîinile peste granițe, peste fluvii și peste munți“. Cuvinte înțelepte și binevoitoare, justificate de multele preocupări de cultură, comune țărilor celor mai deosebite ca orînduire, și care sînt menite să rușineze pe provocatorii dezbinărilor dintre popoare, în disprețul emulației lor firești în rezolvarea aceluiași teme de cultură. Există, desigur, aspecte ale creației literare la un anumit popor, care rămîn inasimilabile dincolo de granițele lui, chiar atunci cînd momentul producerii lor ne este contemporan. Dacă luăm seama însă la aceste aspecte incapabile să depășească particularismul lor și să se integreze în larga conștiință literară a lumii, descoperim că mărginirea în puterea lor de a se comunica provine din lipsa lor de umanitate. Goethe a fost unul din poezii și gînditori care au insistat mai mult asupra caracterului general și

universal-uman al poeziei. După cum, observă Strich, în domeniul științelor naturii, Goethe afirma existența unei plante primitive (Urpflanze) din care s-au format toate organele plantelor și toate speciile lor cunoscute, tot astfel toate națiunile, împreună cu toate formele lor de cultură erau, pentru Goethe, dezvoltarea unui fond uman originar, general și universal. Nu discut aici îndreptățirea acestei ipoteze, pe care Strich i-o atribuie lui Goethe mai mult pe baza spiritului general al învățăturilor scriitorului, decât pe temeiul unui text precis, spicuit în operele acestuia. Nouă ni se pare că ceea ce s-a numit universal-umanul este mai degrabă un rezultat decât un punct de plecare în evoluția omenirii; nu atât rădăcina din care se ridică munca de cultură a omenirii, cât marile cuceriri ale acesteia, însumate de-a lungul mileniilor. Interesantă, în special pentru ideile urmărite aici, este însă credința lui Goethe în fondul general-uman al poeziei și în virtutea lui de a perfecționa raporturile dintre națiuni pe calea schimburilor de bunuri culturale ale literaturii universale. În acest sens, sînt cum nu se mai poate mai clare, mai binevenite pentru precizarea deosebirii dintre comprehensiunea dintre popoare și uniformizarea lor cosmopolită, cuvintele scrise de Goethe cu prilejul recenzării unor reviste englezești: „Aceste reviste, după cum vor ști să-și cîștige un public din ce în ce mai mare, vor contribui în chipul cel mai eficace la crearea acelei literaturi universale, în care punem atîtea nădejdi. Repetăm însă că nu poate fi vorba ca națiunile să ajungă a gîndi în același fel, ci numai să se descopere, să se înțeleagă și, dacă nu pot să se iubească unele pe altele, cel puțin să se tolereze reciproc... În poezia *Weltliteratur*, Goethe a dat literaturii universale un scop mai amplu. Reproduc aici această poezie și încerc apoi s-o traduc:

*Wie David königlich zur Harfe sang,  
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,  
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,  
Und Schlängelhaut als Wildengürtel prangt,  
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,  
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel;  
Lasst alle Volker unter gleichem Himmel  
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun.*

(Regește cînd pe a lui David strună  
Al fetelor din vie cînt răsună,  
Privighetoarea lui Hafiz boschetul  
De trandafiri cînd l-a mîhnit pe-ncetul  
Și-a strălucit din piei de șerpi șerparul  
Noi cîntece la antipozi barbarul  
Cînd asculta mai multe și mai mult,  
Armonic dans de sfere în tumult;  
Popoarele lăsați în bucurie  
Să guste dar de cîntec sub tîrie!)

Nu încapă îndoială că Goethe a înțeles, a recomandat și a răspîndit el însuși valoarea pacifică a poeziei, puterea ei de a face popoarele să se înțeleagă și să se prețuiască, să dezvolte fondul uman în sufletul oricui și să grupeze întreaga omenire în munca generală a culturii. Astfel de îndemnuri alcătuiesc efectul cel mai

prețios emanat din creația lui Goethe și explică revenirea neîncetată a omenirii de azi la izvorul ei binefăcător. Este apoi îmbucurător că un profesor german, titularul unei catedre de literatură la Universitatea din Zürich, cunoscut din alte multe lucrări anterioare, s-a gândit să reia ideile lui Goethe asupra literaturii universale și să le prezinte în legătură cu cele mai de seamă cerințe morale ale prezentului. Amintind toate contribuțiile pregătitoare ale operei analizate aici, înșirate pînă în ajunul ultimului război mondial, Fr. Strich notează: „Mă găseam în Weimar cînd au început să se arate semne sinistre, încît nu puteai să te sustragi impresiei că asistai la o ceremonie funeabră, ceremonia morții lui Goethe. Curînd după aceea s-a produs catastrofa lumii. Tot ce Goethe anunțase ca scop al literaturii universale se prăbușise în ruine și dezastrul omenirii întregi îl adusese asupra lumii tocmai poporul lui Goethe! Se înțelege că de atunci nu m-am mai gândit la publicarea cărții mele. Mi s-a părut lipsit de sens să încerc a acoperi disonanțele stridente și exploziile tunurilor cu glasul lui Goethe. O asemenea încercare ar fi sunat fără ecou. Acum pacea a sosit; dar ce fel de pace? Ne găsim astăzi într-un moment al istoriei, în care totul poate fi pierdut și totul poate fi cîștigat, într-un moment al posibilităților nemărginite, și o dată cu acestea mi se pare că a sosit clipa în care Goethe, acest foarte mare european și cetățean al lumii, se ridică cu toată forța exemplului său și poate umple cu spiritul lui pacific casa popoarelor care trebuie construită din nou, dar într-un fel care s-o ferească de noi prăbușiri”.

Astfel de cuvinte sînt binevenite. Fie ca germele de pace și omenie cuprins în ideea goetheană a literaturii universale să rodească și să se dezvolte ca o putere a lumii!





# BEETHOVEN ÎN ISTORIA CULTURII

Cineva care consacră lucrările sale obișnuite *cuvîntului scris*, simte nevoia să justifice încercarea de a pătrunde într-un domeniu rareori abordat de el, acela al unui alt sistem expresiv decît al limbilor naționale și al literaturilor lor, domeniul muzicii și al operelor ei. Justificarea provine din conștiința unei lipse, a unei carențe a metodelor folosite, la care studioșii limbilor și literaturilor, adică filologii, reflectează adeseori. În expresia lingvistică și literară există un element muzical pe care facem destul de puțin pentru a-l capta, a-l descrie, a-l explica. Este vorba de intonație, de inflexiunile vocii, de deosebiri de înălțime între sunetele unei expresii verbale, de accent, pe care încă din vechime, Cicero l-a numit un „cîntec mai întunecat“, *cantus obscurior*. Cînd recităm versurile lui Eminescu:

„De ce taci cînd fermecată  
Inima spre tine-ntorn?  
Mai suna-vei dulce corn  
Pentru mine vreodată?“

simțim lămurit că partea cea mai însemnată a acestei exprimări nu provine atît din cuvintele ei și din legătura dintre acestea cît din intonația pe care le-o dăm, îndoitei întrebări cu lungile ei ecouri, în care tremură neliniștea poetului. Existența, cu un rol atît de mare, a elementului muzical în operele literare, face pe cercetătorul acestora să se confrunte cel puțin o dată cu creațiile muzicii, pentru a se regăsi fără nici o stînjenire într-un domeniu care îl interesează în cea mai mare măsură. Muzica prezintă filologului elementul muzical eliberat, adus să trăiască viața lui proprie, dezvoltat într-o sferă de semnificații generale, neconstrînse de particularitățile idiomelor naționale. Am totdeauna, în apropierea mea, o cutie admirabilă care, cu resorturile ei, cu acul ei de piatră prețioasă, cu diafragma ei delicată, mă face să ascult, dintr-o placă, nu numai compozițiile lui Bach, ale lui Mozart, ale lui Beethoven, dar și toate ritmurile, înălțările, prelungirile și stingerile de voce pe care, într-o lungă deprindere a cititului cu glas tare, am ajuns a le descoperi în poeziile lui Eminescu, ale lui Goethe, ale lui Hugo.

Un filolog nu se oprește însă numai la stratul sonor al operelor iubite și studiate de el, ci pătrunde mai departe în lumea pe care ele o răsfrîng, în cultura acelei lumi.

Zilele trecute m-am oprit în fața unei epigrame a *Antologiei grecești* care sună: „Statue, cine te-a ridicat? cu ce prilej? și pentru cine? Grăiește. — Am fost ridicată în cinstea lui Lyron, din pricina îndemnării sale în luptă, de către cetatea lui“. În această scurtă însemnare a veacurilor îndepărtate am aflat ceva despre cultul consacrat atleților în vechile cetăți grecești și într-o vreme în care actele sportivității erau fapte patriotice oferite cetății recunoscătoare. Prin farmecul cuvîntului literar și dincolo de el pătrundem în viața societăților, a luptelor și năzuințelor lor, a sentimentelor pe care le-au urmărit mai cu dinadinsul, a ideilor pe care și le-au făcut despre lume și viață. Este explicabil deci că un filolog hotărît să vorbească despre un mare creator muzical, despre Beethoven, va încerca să pătrundă dincolo de substanța muzicală a operei lui, dar neapărat prin mediul ei, în lumea de împrejurări istorice a compozitorului și în aceea a concepțiilor dezvoltate din acestea. Un istoric al culturii și un filolog, prezentînd de altfel toate monumentele de artă ale epocii studiate de el, nu poate să se restrîngă la singurele opere literare, ci este nevoit să înfățișeze și pe cele ale muzicii și ale artelor plastice. În toate împreună trăiește și se exprimă epoca studiată de el. Dar pe cînd în operele literare epoca vorbește prin cuvintele unei limbi, adică prin noțiuni și prin judecăți, în lucrările celorlalte arte expresia nu folosește aceleași mijloace și istoricul culturii trebuie să le-o împrumute, transformînd conținuturile emoționale în conținuturi logice și aducînd palatele, statuile și frescele, simfoniele și oratoriile să grăiască oarecum în felul poezilor, dar mai cu seamă al filozofilor.

Beethoven ne-a lăsat unul din cele mai mărețe monumente de artă ale culturii germane în epoca prin care se încheie veacul al XVIII-lea și se deschide cel următor. A fost atunci un timp în care contribuția germană la cultura universală dobîndea formele ei cele mai înalte și cele mai grele de consecințe pentru toată dezvoltarea ulterioară a spiritului omenesc. A fost epoca lui Goethe, a lui Schiller, a lui Hegel, a lui Beethoven. Prin contribuția tuturor acestora, la care se adaugă aceea a unui mare număr de gînditori, de poeți și artiști într-o epocă de mare fecunditate, asemănătoare ca însemnătate pentru întreaga lume cu a Renașterii italiene, se formează o etapă spirituală nouă, afit de unitară încît operele poeziei, ale filozofiei, ale muzicii, care o ilustrează, nu pot fi bine înțelese dacă le smulgem din ansamblul lor, dacă ne lipsim de razele de lumină trimise de unele din ele către celelalte. S-au adunat în operele de artă și cugetare ale acestui timp rezultatele ultimelor trei sau patru secole de cultură, sporite cu tot ceea ce vremea contemporană adăugase ca expresie proprie a ei. După perimarea sistemului medieval de cultură, individualismul Renașterii așterne bazele luptelor pentru drepturi ale noilor burghezii ale lumii, în revoltă față de vechea orînduire feudală, pe care urma s-o răstoarne. Se formează atunci un tip omenesc nou, luptător și pasionat, curajos în gîndire pînă la asumarea riscurilor ei cele mai dramatice, cu o viață interioară îmbogățită și aprofundată prin tot ce putea aduce rezistența față de lumea exterioară, adică față de orînduirea și întocmirile vremii. Trăsăturile acestui nou tip omenesc ne apar mai clare atunci cînd le comparăm cu figurile reprezentative care le-au precedat. Omul medieval ne pare calm și chiar placid, așa cum îl conțin și îl îndrumază formele constrîngătoare de viață, politice și culturale, ale vremii lui. Față de aceștia marchează un contrast izbitor marile individualități ale Renașterii, încă din zorii ei, „titani“ cum i-a numit Engels, oameni de dimensiuni morale colosale, de o îndrăzneală a concepției și o vehemență a expresiei, de un dinamism sfîrșimător al vechilor cadre, cum alții nu mai fuseseră cunoscuți în trecut, un

Dante, un Leonardo, un Rabelais, un Michelangelo, un Cervantes, un Giordano Bruno. Acesta din urmă, ars pe rug la 1600, pentru îndrăzneala revoluționară a ideilor lui, s-a comparat odată, într-unul din sonetele lui, cu vînătorul Acteon al mitologiei, sfîșiat de cîinii propriei lui haite, asmuțiți împotriva-i de pudica Diană, surprinsă goală în apele lacului din pădure. Așa îl sfîșie pe Giordano Bruno, îl chinuie și-l ucid, propriile lui gîndiri. O dată cu titanii Renașterii apare eroicul în cugetare și artă, o categorie intelectuală, estetică și morală pe care secolele anterioare n-o cunoscuseră. Omul își strigă durerea eului său singuratic sau rebel și rezultatul a fost revărsarea valului liric peste lume, apariția propriu-zisă a poeziei lirice moderne prin Petrarca, Michelangelo și Shakespeare. Se înțelege atunci și importanța pe care a luat-o pentru lumea modernă forma cea mai adîncă a confesiunii lirice, muzica.

În secolele următoare Renașterii, dar mai cu seamă într-al XVIII-lea, individualismul burghez se aplică asupra criticii instituțiilor feudalității și pasionalitatea omului modern se manifestă în luptele pentru libertate, pentru egalitate, pentru frăția dintre oameni. Pregătită prin critica lui Voltaire, cel mai de seamă dintre ilumiști, și prin noua viziune socială a lui Rousseau, primul mare romantic al lumii, revoluția burgheză din Franța, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, răstoarnă orînduirea feudală. Instituții vechi de un mileniu, așezări de viață și deprinderi rămase atîta timp neschimbate, încît păreau că țin de însăși așezarea firească a lumii, se prăbușesc dintr-odată și fac sensibilă, prin densitatea evenimentelor și prin marea lor forță răsturnătoare, existența istoriei, ca viață a societăților omenești înaintînd prin lupte. Dintre toate revoluțiile lumii moderne, nici una în aceeași măsură cu a burgheziei franceze, nici ale englezilor la mijlocul și la sfîrșitul veacului al XVII-lea, nici a americanilor în a doua jumătate a veacului următor, nu însemnase o asemenea erupție a istoriei în prezent. Toate revoluțiile noilor burghezii rămîn localizate în interiorul țărilor care le-au făcut și nu impun omenirii întregi o revizuire fundamentală a concepțiilor de viață. Revoluția franceză debordează însă granițele ei; un tînăr general, Napoleon Bonaparte, o duce în lume, și ca „jacobinism“ se organizează într-o concepție de viață și într-o stare de spirit, pînă tîrziu, în toate țările Europei. Dar Napoleon devine opresorul popoarelor și al statelor pe care le invadează și dorește să le transforme în formații politice vasale; în interior el pune dictatura și imperiul său, nu în serviciul poporului care făcuse revoluția și-l produsese pe el, ci în slujba marii burghezii. Se răscoală, pe rînd, popoarele Spaniei, ale Germaniei, tirolezii; „marea armată“ care invadase Rusia trebuie s-o părăsească în grabă, istovită. Cînd Napoleon se prăbușește, Restaurația vrea să aducă, o dată cu vechea monarhie, eliminată de revoluție, influența politică a aristocrației și unele din instituțiile vechii orînduiri. În toate țările continentului se instalează solid reacțiunea condusă, din capitala Austriei, de Metternich, dar aspirația spre libertate, trezită de Revoluția franceză, nu dispare, și ea continuă, prin actele ei de opoziție, din care unele iau forme literare și artistice, să coloreze tabloul istoric al vremii.

Marile spirite ale Germaniei, apărute în secolul al XVIII-lea, însoțesc prin viața lor o parte sau toate evenimentele amintite mai sus. Schiller trăiește pînă în 1805, adică un an după ce Napoleon se proclamă împărat al francezilor. Beethoven, Hegel și Goethe străbat, spre sfîrșitul vieții lor, epoca Restaurației, dar cei doi din urmă apucă și momentul prăbușirii acesteia. Toți trecuseră prin epoca pregătirii revoluției și a desfășurării ei, și este interesant de urmărit atitudinea lor față

de aceste întâmplări și de acelea care le-au urmat. Tânărul Goethe trăiește puternic tumultul anilor prerevoluționari. Titanismul Renașterii, forța descătușată a individualității omenești, găsește un câmp de aplicație în luptele pentru originalitate în artă, împotriva regulilor impuse de clasicismul francez, pentru libertate în toate formele ei: *Sturm und Drang*. Scrie o dramă, rămasă de altfel neterminată, al cărei erou este Prometeu, binefăcătorul oamenilor, titanul rebel ridicat împotriva tiraniei lui Zeus. Evocă un episod al războiului țărănesc din timpul Reformei în *Goetz von Berlichingen*. Mai târziu va aduce pe scenă, în *Egmont*, luptele pentru libertate ale Țărilor-de-Jos împotriva absolutismului spaniol. Revoluția aprinsese în suflute unele speranțe în dreapta Rinului, după cum o atestă mărturisirea sentimentelor eroilor în *Hermann și Dorothea*. Goethe devenise însă, între timp, ministru al ducatului de Saxa-Weimar. Revoluția trezește în el sentimente mai mult decât rezervate, neîncredere și bagatelizare, după cum o arată unele din micile drame goetheene ale epocii, partea cea mai puțin glorioasă a operei lui. Napoleon găsește în el pe admiratorul omului „demonic“, al mării personalități dezlănțuite. Nu se alătură reacțiunii cercurilor naționale împotriva invadatorilor. Se găsește printre notabili care înconjoară, la Erfurt, pe împărat și acesta îi întoarce poetului, al cărui *Werther* îi era bine cunoscut, omului încărcat de opere, atât de armonios în manifestarea lui, sentimentele de prietenie și admirație: „Domnule Goethe, sînteți un om“. Mai târziu, în convorbirile bătrînului cu Eckermann, Goethe va recunoaște rolul istoric al revoluției, efectele ei binefăcătoare. De aproape jumătate de secol, poetul lucra la *Faust*, opera cea mai de seamă a vieții lui, poemul mîntuirii omului. Faust trecuse prin toate experiențele vieții, dar nu trăise clipa delectabilă vrednică să fie reținută, plenitudinea în fericire ca semn că viața a ajuns la ținta ei. I se lămu-rește abia atunci, cînd ca bătrîn stăpînitor al unei țări de curînd create și al unui popor liber și activ, simte fericirea dăruirii către obște, a faptei în serviciul oamenilor. Epoca evoluase în jurul poetului pentru ca *Faust* să poată culmina în acest final. Începuse perioada socialismului utopic, impus în lumea ideilor prin Saint-Simon și saint-simoniști și poetul asimilase, din aceste doctrine, cunoscute de el din paginile revistei franceze „Le Globe“, citite cu multă regularitate, ideea valorii moderne a muncii și a creației, restabilind astfel o legătură trainică cu îndemnul tinereții sale, cristalizat în mitul lui Prometeu.

Schiller izbucnește ca o flacără: este o apariție tipică a perioadei *Sturm und Drang*. Rupe ca un rebel legăturile lui; fuge într-o noapte de la Karlsschule și, în scurt timp, pe scena din Mannheim, se aud cuvintele patetice ale lui Karl Moor în *Hoții*, asociația de răsculați porniți să dea foc Germaniei pentru a răzbuna nedreptatea suferită de conducătorul ei. Pînă târziu, Schiller va readuce în teatrul său aceeași figură a tînarului, întruparea pură a naturii, chinuit într-o lume a opri-mării și a in Justiției, victimă a perfidiei și abuzului, Fiesco, Ferdinand von Walter în *Intrigă și amor*, *Don Carlos*. Teatrul lui Schiller este un moment al luptei ideologice prerevoluționare. Revoluția franceză recunoaște meritele poetului și un decret al Convențiunii, semnat de Danton, îl numește cetățean de onoare al republicii. Regimul lui Robespierre îndepărtează mai târziu simpatiiile lui Schiller pentru revoluție. Poetul se izolează din tumultul vremii, într-o concepție estetică de viață; el leagă acum speranța depășirii amarelor conflicte ale vremii de restabilirea armoniei interioare a omului prin influența înnobilitoare a artei. Dar, în imnul *Către bucurie*, poetul dă expresie simpatiei universale pentru oameni, îmbrățișează întreaga umanitate care suferă și luptă; iar în *Wilhelm Tell*, ultima lui creație

dramatică, proslăvește pe eroul luptelor țărănimii elvețiene împotriva împilării absolutismului austriac.

Hegel vine din aceeași lume a iluminismului german, ca și Goethe și Schiller, sub a căror influență crește împreună cu întreaga lui generație. În seminarul din Tübingen, unde Hegel era student teolog, veștile venite din Franța revoluționară îl mișcă într-atît, încît, pentru a fixa momentul, plantează, împreună cu colegii lui, Schelling și Hölderlin, un arbore al libertății. Hegel a dus o viață consacrată în întregime cercetării și compunerii laborioase a operelor sale, dintre care unele au apărut abia prin grija elevilor grupați în jurul catedrei lui, ca unul din cele mai pasionate cercuri de ascultători de care s-a bucurat vreodată un gînditor și un profesor. Ideile lui au avut repercusiuni practice adînci, susținînd curentele politice la dreapta și la stînga, după cum comentatorii se autorizau de la unul sau altul din aspectele bogatei lui cugetări. Contribuția lui cea mai de seamă este de a fi introdus timpul, dezvoltarea, istoria, în imaginea filozofică a lumii, adică acele categorii cărora lunga durată a feudalității nu le dăduse nici un loc în sistemele filozofice produse în timpul acestei orînduiri. Imaginea unei lumi fără timp, fără mișcare, cum este aceea a tuturor filozofilor vechiului regim, se mai putea însă menține după marea răsturnare a Revoluției și a campaniilor napoleoniene? Hegel a asistat la toate împlîrările vremii lui și a tras concluziile. A înfățișat deci lumea ca proces, înaintînd prin contradicții, prin lupte și luminîndu-se în conștiința omului și în cultura lui ca aspirație spre libertate. „Istoria omenirii, va spune Hegel, este progresul în conștiința libertății“.

Beethoven aparține epocii sale, nu numai prin faptul de a fi reacționat cu intensitate la toate evenimentele ei, dar și prin participarea lui la toată cultura vremii. Cultura lui a fost întinsă și variată. Cărțile lui de căpătîi le-a găsit în Homer, Shakespeare și Ossian, poezii pe care îi venerază împreună cu toată vremea lui. Citește pe antici, pe Platon și pe Plutarch. Este un adept al lui Kant, din care transcrie uneori fragmente în însemnările lui. În biblioteca lui se adună cele mai bune cărți contemporane și mai vechi. Într-un rînd scrie: „Există puține tratate care să mi se pară prea învățate. N-am nicidecum zădărnicia de a voi să trec drept un om erudit, dar încă din copilărie mi-am dat osteneală să înțeleg cele mai bune și cele mai înțelepte din ideile fiecărei epoci. Rușine artistului care nu socotește că este dator să se instruiască cel puțin cît am încercat eu“. Este un contemporan al marilor poeți și filozofi ai Germaniei iluministe și clasice și împrejurarea a lăsat multe urme în opera sa. Temele și tendințele marilor poeți cu care a trăit în același timp sînt adeseori ale sale. Scrie un *Prometeu*, ca și Goethe, compune lieduri pe textul multora din poeziile acestuia, apoi uvertura pentru *Egmont*, opera *Fidelio*, pe un text prelucrat de Treitschke, o dramă a libertății, a luptelor contra tiraniei, asemănătoare ca temă cu dramele din aceeași categorie ale lui Goethe și Schiller. Era admiratorul lui Goethe și între ei se stabilesc legături de prietenie, prin mijlocirea unei femei care avea geniul inimii, Bettina Brentano. Cei doi mari prieteni se întîlnesc în cele din urmă, dar pentru a constata deosebiri de atitudini, cel puțin în privința respectului datorit mai marilor pămîntului, capetelor încoronate, curților imperiale și princiare. Deosebirea este însă și mai adîncă. Referindu-ne, cum au făcut-o și alții, la distincția lui Schiller dintre *naivi* și *sentimentali*, adică între artiștii care trăiesc în unitate cu natura, cu societatea și cu ei înșiși, și artiștii care caută, prin lupte, această unitate, pierdută pentru ei, Beethoven pare a aparține ultimei categorii, ca și Schiller. Pe acesta din urmă îl simte Beethoven mai apropiat

de sine, și în opera poetului-filozof găsește el tema bucuriei din simfonia cu coruri, unul din punctele cele mai înalte ale creației sale. Artiștii sentimentali, în înțelesul dat de Schiller acestei categorii, sînt artiști reflexivi. Căci, pe cînd naivii trăind în unitate cu lumea pot s-o reflecte pe aceasta cu liniștea unei posesiuni netulburate, sentimentalii pun între ei și unitatea pierdută dar rîvnită, tot zbuciumul gîndirii. Ceea ce ne izbește deci în lunga frecventare a muzicii beethoveniene este largul și bogatul ei cuprins de idei. Se poate spune că dacă Schiller creează poezia filozofică, Beethoven este creatorul muzicii filozofice, în sensul că toate creațiile lui par a fi susținute de o substructură de reflecție, după cum toate o provoacă în ascultător. Această însușire a muzicii beethoveniene ne apare cu atît mai mare limpezime, atunci cînd o comparăm cu creația altor maeștri de prima mărime, de pildă cu a lui Mozart, pe care o ascultăm cu o desfătare liberă de orice problemă, fără s-o însoțim cu meditația noastră adîncă și pasionată. În fața muzicii lui Beethoven iese însă în întîmpinare ascultătorul reflexiv, acela care urmărește nu numai dezvoltarea unei teme muzicale, dar și a unei probleme a gîndirii filozofice și morale. Această calitate eminentă a creației lui Beethoven îi conferă o situație nouă în istoria muzicii și justifică, cu un plus de motive, considerarea ei din punctul de vedere al istoriei ideilor și al culturii.

Stăm și ascultăm de ani și ani cîntecul maestrului, cufundați în masa ome-nească devenită o singură ființă fremătătoare, adunată încă o dată pentru a primi întipărirea simfoniilor lui; ne-am găsit într-o societate mai restrînsă pentru a asculta unul din quartete; un prieten a deschis clavierul și a cîntat numai pentru noi o sonată. Cine este omul care vorbește cu atîta tulburare pentru noi și ne deschide perspective atît de adînci, încît tremurăm să nu pierdem cumva înțelesurile dezvăluite de el? Este un titan ca ai Renașterii, am spune al perioadei *Sturm und Drang*, dacă în aceasta din urmă ar exista cineva care să-i semene ca dimensiune morală. Este mai apropiat de marii artiști ai Renașterii, de pildă de Michelangelo, după cum s-a observat încă din epocă și cum o știa el însuși. Lucrează cu mari mase sonore, organizate în construcții gigantice. Formele lui au un dinamism furtunos. Sînt uneori tăceri înfricoșate și erupții ca ale vulcanilor. Există artiști care nu ne impun reprezentarea lor ca oameni. Este cu neputință însă, ascultîndu-l pe Beethoven, să nu înviem în închipuirea noastră pe omul care se exprimă astfel.

A venit pe lume într-o familie de muzicanți modești, la Bonn, pe Rin. Apele fluviului, curgînd printre dealuri cu podgorii, pe sub creste de stînci cu falnice castele, i-au legănat copilăria. Tinărul trebuia să devină muzicant al curții, ca tatăl, ca hunicul. Înzestrarea lui pare mai înaltă și este trimis la Viena pentru a se bucura de învățămîntul lui Haydn. Curînd, mulți vienezi își dau seama că a venit să se așeze printre ei un om cu o dotație deosebită ca pianist și compozitor. Sîntem în vremea mecenatismului artistic; un muzicant nu putea trăi decît prin grația unui prinț, a unui mare aristocrat. Beethoven este silit să accepte situația, dar cu un protest al atitudinii, care dă manifestării lui generale ceva clocotitor. Era contemporanul Revoluției franceze, a cărei izbucnire îl găsise în vîrstă de optsprezece ani. La Rin, unde armatele franceze vor instala în curînd garnizoane, influențele revoluționare erau mai puternice decît în restul Germaniei. Beethoven va urmări desfășurarea revoluției cu simpatie nedezmîntită și va deveni un iacobin. Urăște pe tirani, nu vrea niciodată să facă acte de supunere și conformism. La Teplitz va spinteca odată grupul imperial în plimbare, înfundîndu-și mîinile în buzunare, pălăria pe ochi. Este în firea lui o pornire violentă, pe care o accentuează umilințele

vieții, curînd boala. Înainte de treizeci de ani începe să-și piardă auzul. Așa-zisul testament din Heiligenstadt al maestrului este documentul sfîșietor al suferințelor încercate, al izolării lui într-o lume către care ar fi dorit să deschidă inima cea mai iubitoare. Acest om clocotitor, brusc, irascibil, simte nevoia permanentă a dragostei în jurul său. Este însă sortit să rămînă totdeauna singur. Trimite salutul său iubitei de departe, dar nu găsește niciodată femeia care i-ar fi putut deveni tovarășă de viață. Dorește să se devoteze cuiva și crede, la un moment dat, că va putea crește spre artă și virtute pe un copil, pe nepotul Karl, fiul unui frate, pe care i-l dispută prin lungi procese mama văduvă, o femeie ușuratică. Tînărul nu crește sănătos, pare corupt de timpuriu, și, într-o noapte, își descarcă un revolver în tîmplă. Beethoven este un om care a cunoscut durerea în multe-i forme și aceasta dă cîntecului său accentul răscolitor al experiențelor trăite.

S-ar părea că drumul vieții pentru un artist este făcut mai mult din evenimente în legătură cu operele sale și din experiențele subiectivității lui. Totuși Beethoven are o întinsă suprafață de contact cu epoca lui, după cum o arată reacțiile lui atît de puternice față de tot ce se întîmpla în cîmpul faptelor politice și sociale. Figura lui Napoleon îi inspiră o mare iubire și admirație, ca tuturor acelor care vedeau în el pe reprezentantul ideilor Revoluției. Revine însă asupra sentimentelor lui cînd Napoleon, trădînd sensul istoric al acțiunii sale, se încoronează ca împărat al francezilor, și compozitorul distruge dedicația pe care o scrisese mai întîi în fruntea *Eroinei*. Există multe documente asupra participării lui Beethoven la cauza eliberării popoarelor Germaniei de sub jugul lui Napoleon. „Sîntem din nou o națiune!” exclamă el într-un rînd. Scrie marșuri militare pentru armatele care porneau să lupte împotriva cîmpitorului și încearcă sentimentul fericit al acordului deplin cu patria sa de adopțiune, cu Austria, căreia i se recunoștea rolul conducător în acțiunea eliberării. Compune simfonia *Vittoria* pentru a celebra momentul înfrîngerii lui Napoleon în Spania, o compoziție scrisă pentru un automat muzical. Dar cînd Napoleon este înlăntuit pe insula Sfînta Elena, cînd se instalează regimul intolerabil al Sfîntei Alianțe și al lui Metternich, cu prigonirile gîndirii libere, cu spionii și cu închisorile lui, Beethoven nu poate să nu cugete că eroul iubit al tineretii sale aplicase lovituri teribile absolutismului în Europa, umilise orgoliul tuturor feudalilor, crease în Franța un personal nou de conducere, ales din rîndurile poporului, întărise tendințele de unificare națională ale polonezilor, ale italienilor, ale slavilor din sud, răsîndise pretutindeni ideile democrației burghize și crease modelele instituțiilor corespunzătoare acestora. Cînd corabia engleză îl duce ca prizonier pe Napoleon către îndepărtata și pustia insulă din Atlantic, mulți democrați trebuie să fi trăit acel reviriment al sentimentelor pe care l-a exprimat Byron întrebîndu-se: „Am gonit pe leu ca să ne plecăm acum în fața lupilor?” Beethoven a simțit în același fel cînd a mărturisit odată unui prieten că, față de Napoleon, a putut cîndva să se înșele. „O, dacă Napoleon ar mai veni o dată!” exclamă un alt prieten al titanului, care era desigur de acord cu el. Titanul era un democrat și un om.

Reprezentarea omului în artist este de neînlăturat pentru înțelegerea acestuia din urmă. Biografismul modern înmulțește documentele, chiar pe cele mai nesemnificative, în jurul marilor personalități creatoare. Ne putem lipsi de unele din acestea dar nu de imaginea integrală a omului, mai ales de aceea atît de patetică a lui Beethoven. Vedem această imagine cu ochii minții, așa cum ne-o impune cunoașterea operei și pe care amintirile contemporanilor, scrisorile și însemnările maestrului, documentele iconografice nu fac decît s-o completeze și s-o întărească.

lată-l pe omul cu statura masivă, cu gura strînsă ca a celor care au fost adeseori minioși și au trebuit să se stăpînească, cu fața rotundă, ca în tabloul lui Waldmüller, cu admirabila structură a frunții largi și puternice de care se pot frînge fulgerele. Este, pînă la un punct, un om ciudat, un coleric, în lupta cu familia, cu gazdele pe care le tot schimbă, încît pentru a-i vizita toate locuințele trebuie să alergi în punctele cele mai îndepărtate ale Vienei; se luptă cu comanditarii lui din aristocrație, pe care nu ezită să-i urmărească în justiție, atunci cînd aceștia nu-și respectă angajamentele și îi nesocotesc drepturile. Este însă un prieten călduros; concentrează devotamentele în jurul său. Are explozii de bună dispoziție și nu disprețuiește să se așeze, ca toți vienezii, în fața mesei de cafea, pentru a-și fuma lunga lui pipă, pentru a citi gazetele, pentru a se întreține cu prietenii.

L-am numit un titan, din pricina forței, a originalității, a vehemenței în creație, care ia forme gigantice deopotrivă cu cele produse de energia creatoare a naturii. L-am comparat cu Michelangelo, și în adevăr, deopotrivă cu acesta, se dăruiește muncii sale cu aceea uitare de sine, într-un asemenea delir al creației, încît înfățișarea sa are, în aceste momente, ceva înspăimîntător. Cînd, în timp ce compunea *Missa solennis*, prietenii îl găsesc în locuința lui, după o noapte nedormită, maestrul îi întîmpină cu priviri rătăcite, nu înțelege ce i se spune și, abia după un timp, ajunge să se comporte ca un om normal. Această pasiune în creație a trecut în operă, ca una din calitățile ei cele mai izbitoare. Nici un artist nu se cheltuiește ca Beethoven, într-o asemenea furtună pasională, dacă n-are de spus lucruri de mare însemnătate, smulse straturilor celor mai adînci ale personalității. „Am strigat din adînc“, *de profundis clamavi*, zice psalmistul. Asemenea lui, armoniile lui Beethoven urcă dintr-un adînc al sentimentului și meditației puțin obișnuit. Ce înseamnă „adînc“ în organizația morală a omului? Ne găsim aici în fața unei metafore a limbii care nu e imposibil de justificat, fiindcă din regiunile cele mai stabile, din cele mai legate de felul nostru permanent de a fi, din temeliile persoanei, urcă reacțiile noastre hotărîtoare în fapte și opere, mesajul nostru către lume. „Adînc“ înseamnă hotărîtor, pentru acela care emite mesajul și pentru acel care-l primește. Adîncimea muzicii lui Beethoven înseamnă absolutul ei adevăr, intransigența ei totală față de convenție și de minciună, o altă față a caracterului său nebiruit. Artistul n-a așternut nici un rînd pe hîrtie, fără să se angajeze în întregime, fără să pronunțe lucrul cel mai hotărîtor pentru el. Această mare gravitate a operei muzicale beethoveniene se comunică ascultătorilor și le cere acestora explicația hotărîtoare cu ei înșiși, decizia ireductibilă. De aici provine valoarea morală considerabilă a operei beethoveniene. Ai stat vreodată sub influența titanului? Ai simțit, ascultîndu-l de zeci de ori, că ai devenit mai grav, mai convins de însemnătatea vieții, mai hotărît să te consacri unei cauze mari? Dacă n-ai făcut niciodată această experiență sau dacă, încercînd-o, n-a rodit astfel, nu este un semn bun, mă tem de tine.

Opera lui Beethoven este proiecția dintr-un strat adînc al omului, dar nu rămîne un strigăt. Puterea lui constructivă este imensă, arhitecturile lui sînt monumentale. Nimeni nu l-a depășit în arta variațiunilor, în putere și ingeniozitate combinatorie, astfel încît din motivul cel mai simplu, înfățișat la începutul expunerii muzicale, se dezvoltă întreaga materie a unei construcții uriașe, în care urmărești parcă fecunditatea naturii, forța ei de a crea viața, cu toate organele, fețele și episoadele ei, din germenii inițial. Așa se întîmplă, pentru a cita exemplul cel mai vestit, în *Simfonia a V-a*, unde cele patru sunete de la început, o chemare la luptă, produc variații, sînt trecute tuturor grupelor instrumentale pe rînd,



revin după intercalarea unui alt motiv, încît parcă toată zarea se umple de apelul eroic, căruia omul trebuie să-i răspundă prin luptele și sacrificiul său. Muzica lui Beethoven este o muzică a luptei. *Vivere est militari*, a trăi înseamnă a lupta ca ostaș: Beethoven și-ar fi putut însuși maxima înțeleptului din vechime. Totuși în inspirația maestrului, eroicul alternează tot timpul cu tonul confesiunii celei mai pătrunzătoare, în pagini de lirism, nedepășite de romantici. În *Sonata Lunii*, în *Appassionata*, în *Sonata Kreutzer*, în sonata *Les Adieux*, în atîtea locuri ale operei întregi, ne întîmpină accentele inimii singuratică, ale neliniștii, ale farmecului de a trăi, ale despărțirii, toate temele liricii moderne. Totdeauna, o dată cu sfîrșimarea sau cel puțin o dată cu amurgirea formelor constrîngătoare de viață ale unei orînduiri mai vechi, sentimentele omenești eliberate s-au revărsat în mari efuzii lirice. Așa s-a întîmplat în Grecia veche, din secolul al VII-lea înainte, după dispariția orînduirii gentilice, în lumea romană din secolul al XII-lea pînă într-al XIV-lea, cu trubadurii, cu *dulcele stil nou*, cu Petrarca, adică într-o epocă în care rigoriile evului mediu începuseră să slăbească; acum, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui următor, cînd dispariția sau cel puțin clătînarea absolutismului, aduc o dată cu dezvoltarea individului și debordarea sentimentelor lui în confesiuni lirice, marcate de accentul cel mai pătrunzător. Valul lirismului în toate culturile firite de aceeași mișcare produce cîtece cum nu se mai auziseră de sute de ani în operele poezilor și compozitorilor și unele din cele mai atîngătoare se găsesc în sonatele, în quartetele, în liedurile lui Beethoven. Este o altă afinitate care-l unește cu Goethe, cel mai de seamă muzician al verbului, după cum Beethoven este, în aceeași epocă, cel mai mare poet al sunetului. Schubert, Schumann și Brahms vor veni în urma lui și n-ar fi fost posibili fără el. Aplecarea către creația lirică explică interesul lui Beethoven pentru cîntecul popular, în care și marii poeți lirici ai vremii, cei mai vechi sau cei care se ridică în epoca romantică, Goethe sau Heine, recunosc un izvor al inspirației lor. Compozitorul prelucrează multe cîtece din aria folclorului german și englez, romantic și slav. Întocmai ca Herder, în generația anterioară, aude și el „glasul popoarelor în cîntece” și unele din acestea dau însemnate consecințe în creația lui instrumentală și simfonică, de pildă teme rusești în așa-zisele quartete Razumowski sau teme croate în prima parte din idila *Simfoniei pastorale*.

Dar deși lirismul ocupă un loc foarte întîns în creația beethoveniană, cîntecul lui rămîne mai rar expresia unui suflet solitar, dezintegrat din totalitățile umane, cum va fi cazul atît de des pentru romantici. Conștiința lui Beethoven îmbrățișează mai totdeauna largi ansambluri umane și istorice: glasul lui vorbește în numele întregii umanități sau, cel puțin, al epocii sale, al luptelor ei pentru libertate. Am arătat înainte cum marea densitate a evenimentelor istorice în trecerea dintre cele două secole, răsturnarea unei orînduiri de un mileniu prin revoluția burgheză și faptele care i-au urmat, au impus, în marea sinteză filozofică a lui Hegel, înțelegerea istorică a lumii, a procesului universal înaintînd prin lupte și contradicții, viziunea dialectică a universului și a culturii. S-a spus că forma sonatei, cu cele trei sau patru mișcări ale ei, generîndu-se prin opoziție una din alta, este o expresie muzicală hegelian-dialectică. Deși sonata și chiar formele pe care aceasta le împrumută muzicii simfonice se statornesc o dată cu Haydn, trebuie să-i recunoaștem lui Beethoven meritul de a fi umplut cadrele formale găsite mai înainte cu un conținut expresiv, eroic și reprezentativ. Simfoniile lui Beethoven sînt cîntecele omenirii luptătoare și cine le ascultă, cu înfiorarea nedespărțită de lămu-

rirea unor mari semnificații, înțelege mai bine viața omenirii cu luptele, căderile, triumfurile ei, cu înseninările aduse de atingerea țăntelor înalte și de înțelegerea superioară a soartei omului în istorie. Poate cea mai caracteristică, în această privință, din toate simfoniile lui Beethoven, este cea de-a treia, *Eroica*. Scrisă pentru a glorifica figura lui Napoleon, care ca general revoluționar și prim-consul se bucura de toată iubirea maestrului, acesta smulge, cum am văzut, pagina dedicatorie când sosește vestea încoronării vechiului luptător pentru libertate ca împărat. Simfonia își păstrează însă toată însemnătatea semnificației ei, pentru că în limbajul emotiv, dar atât de larg generalizator al muzicii, înfățișează destinul tuturor oamenilor eroici ai acestei lumi, al tuturor acelor care au luptat, au suferit, au putut aduce durere în jurul lor, dar au croit, pentru toată lumea viitoare, o soartă mai bună. Simfonia eroică are un caracter imnic, dar și epic-narativ: după motivul eroului și al luptelor lui, urmează plinsetul viorilor în marșul funebru închinat tuturor martirilor; în scherzo se limpezește imaginea unei vieți active și voioase și, în final, se aude cîntecul de pace și bucurie al omenirii eliberate. Este caracteristic faptul că în finalul *Eroicii*, Beethoven a reluat motivul melodic din *Prometeu*, dînd astfel un înțeles de netăgăduit întregii compuneri: eroii sînt binefăcătorii omenirii.

Omenire, umanitate, sînt termeni cu întinsă circulație în limbajul iluminiștilor și neumanistilor germani la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Educația genului uman este o problemă pe care și-o pune nu numai Lessing, dar și toți gînditorii germani care i-au urmat. Este cunoscută polemica dintre Kant și Herder a doua zi după publicarea operei acestuia din urmă: *Idei despre o filozofie a istoriei umanității*. Față de ideea herderiană că scopul culturii este dezvoltarea completă și armonioasă a tuturor facultăților omului în individ, Kant arătase că scopul culturii nu se poate realiza în individ, ci în specia omenească, în șirul nedeterminat al generațiilor. Omenirea întreagă este deci purtătoarea procesului culturii și ea singură, prin eforturile însumate ale veacurilor, poate atinge scopurile morale supreme. Credița în progres, formată în luptele burgheziei veacului al XVIII-lea, inspira pe toți gînditorii și poeții Germaniei. Perfecționarea speciei noastre, lămurirea unui drum către viitorul omenirii, sînt gînduri care l-au preocupat și pe Goethe în *Faust*, lucrare căreia poetul i-a consacrat partea cea mai întinsă a activității lui. Schiller, care era poet și filozof, a închinat de asemenea meditația sa lămuririi căilor de viitor ale omenirii. Față de soluția rousseauistă a întoarcerii la starea fericită de natură, ca remediu față de multele conflicte pe care le adunase feudalitatea în faza destrămării ei, Schiller întrevide fericirea omenirii nu prin înapoierea ei înaintea civilizației, ci prin perseverarea pe căile acesteia și prin cucerirea fericirii ca încununare a tuturor eforturilor civilizatoare ale omului. Dar, la urma urmei, Rousseau nu dorește același lucru cînd propusese o nouă constituție, un nou sistem de educație și statornicise exemplul unei arte noi? Restabilirea naturii pure prin civilizație este gîndul care l-a inspirat pe Rousseau și pe adepții lui, deveniți conducătorii Revoluției. Schiller n-a rămas străin de aceste gînduri. Dar pentru că rousseauismul produsese în literatura vremii o bogată înflorire de idile, de poeme închinare naturii nevinovate și oamenilor buni în mijlocul ei, Schiller propune o specie nouă a idilei. În scurtul tratat *Despre poezia naivă și sentimentală*, Schiller a cerut deci în locul idilei cu păstori din vechime, al idilei arcadiene, o nouă idilă, elizeană, pentru care a închipuit situația simbolică a lui Hercule ajungînd, după multele lui munci, în paradisul antichității, în Elizeu, și obținînd fericirea prin însoțirea

cu Hebe, ca preț al ostenețelor lui. Dacă punem în legătură diferitele idei ale lui, așa cum el însuși n-a făcut-o niciodată, putem spune că Schiller a întrevăzut drumul către fericirea viitoare a omenirii într-un sentiment permanent al omului, în puterea lui de iubire, care este una din formele simpatiei universale. Această temă a dezvoltat-o Schiller într-o poemă din epoca imediat următoare dramelor libertății, în oda *Către Bucurie*. Poetul dă expresie unui sentiment fervent, îmbrățișează mulțimile, proslăvește norocul de a avea un prieten, de a cuceri o iubită și cere milioanelor de oameni să se prosternă în fața divinității, ca puterea iubirii universale în lume. Bucuria este rodul iubirii, semnul limpezirii sensului universal al lucrurilor. Poetul atribuie bucurie stelelor în drumul lor, o descoperă în conștiința învățatului, în urmărirea adevărului, în silințele omului pe drumurile grele ale virtuții. Poetul închină pocalul său bucuriei și o promite aceluia care, înfrângând durerea și umilința, ajutând inocența, aruncând departe de ei minciuna, câștigând mândria în fața tronurilor și scuturând lanțurile tiraniei, vor aduce domnia iubirii în lume, frăția universală și vor desființa iadul însuși, adică toate formele opresiunii și ale represiunii.

Aceste generoase idei i-au vorbit adânc lui Beethoven. În ele se concentra o parte însemnată din tendințele neumanismului și iluminismului german, la izvorul cărora se formase simțirea și gândirea maestrului. Proiectul de a scrie muzică pentru oda lui Schiller apare încă din anii de tinerțe ai perioadei de la Bonn. Proiectul a fost apoi părăsit, dar a fost reluat la diferite intervale, pînă cînd, în 1823, după marile osteneți ale *Missei Solemne*, Beethoven introduce oda bucuriei în cea din urmă din lucrările lui simfonice, în simfonia cu solo de voci și coruri, a IX-a, scrisă într-un singur an. Această operă este deci cea mai lung purtată de Beethoven în sine, un fel de *Faust* al său, și este și cea din urmă mare lucrare a lui, prin urmare sinteza tuturor creațiilor anterioare, aceea care ne ajută să le înțelegem mai bine pe toate celelalte, testamentul lui spiritual. Dacă în *Simfonia a IX-a* corurile n-ar vesti înfrățirea în bucurie a tuturor oamenilor, n-ar cădea asupra întregii opere a lui Beethoven puternica lumină adusă de acest ultim mesaj. Dacă în *Eroica*, în *Simfonia destinului*, într-a *Șaptea Simfonia*, sînt evocate luptele omului și marile ritmuri și episoade ale vieții, alternanța de încercări din care este constituită viața și înfrîngerea soartei, în *Simfonia a IX-a* se produce la un moment dat actul de proiecție profetică, acea viziune în viitorul omenirii ajunse, prin iubire, la libertate și bucurie. Prin *Simfonia a IX-a*, ultima creație a sa, Beethoven se leagă încă mai strîns cu marii filozofi și poeți ai Germaniei în momentul cel mai înalt al culturii ei, cu Goethe și Kant, Schiller și Hegel. Găsim însă aici și un alt înțeles. Izbucnirea vocii omenești, mai întîi a baritonului care intonează primele două strofe ale odei într-o melodie simplă, cu un caracter popular, apoi corurile de bărbați și femei, alcătuiesc o împrejurare plină de semnificație. Bogatul cuprins de idei al muzicii beethoveniene cere expresia ei noțională și cuvîntătoare, pe care ascultătorul i-o acordă în reflecția lui pasionată. Cînd însă murmurul indiscret al reflecției intime devine cuvînt vorbit și cîntat, ascultătorul trăiește impresia eliberării de sub vraja care ținea cuvîntul prizonier, acensiunea într-o zonă a supremei elocvențe. Muzica susținută de o meditație atît de adîncă a lui Beethoven avea nevoie de această ultimă înălțare în regiunile de claritate ale rațiunii. Compozitorul a fost totdeauna un adînc gînditor moral. Pînă acum a cîntat. Acum a vorbit.

Rolul istoric al muzicii beethoveniene, în afara faptului de a fi sporit substanța morală a întregii omeniri prin tot ce a avut mai înalt și mai nobil cultura vremii lui, a fost și acela de a fi scos muzica orchestrală din singurele locuri în care a fost cultivată mai înainte, din bisericile pentru care a scris Bach, și din saloanele aristocratice, pentru care a scris Mozart, și de a o fi oferit poporului întreg, singurul autor pînă atunci al cîntecelor sale. Prin Beethoven ia naștere concertul public și mulțimile au fost adunate, mai întîi de el, numai pentru a asculta muzică și pentru a spori sufletește sub influența acesteia. Abia după Beethoven, au apărut Bach și Mozart în concertele publice și muzica lor și-a cîștigat imensul ei rol în educația generală. Muzica beethoveniană a fost însă, încă din vremea producerii ei, un factor al educației laice în spiritul filozofic și umanitar al vremii sale. Din această vreme a pătruns pînă la noi și se încadrează în structura timpului nostru, multe tendințe și afirmații de valoare: lupta împotriva tuturor felurilor opresiunii și exploatării, aspirația spre frăția oamenilor eliberați, pacea între popoare. Beethoven a înrulat toate aceste tendințe, și pentru acest motiv, rămîne artistul cel mai iubit al maselor omenești de astăzi, al tuturor acelor care, luptînd pentru o viață mai înaltă a omului, recunosc în el un suflet aliat, unul din acelea cărora le putem încredința mărturia năzuințelor noastre, pentru a le primi înapoi limpezite și înnobilate.

## ÎNCHINARE

Am petrecut doi ani ai tinereții în Württemberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, cînd ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curînd. Curgeau șiroaiele pe cărările Osterbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În cîte un luminiș mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă din vălmășagul norilor. Vedeam cîte un mugur și pipăiam protuberanța din care urma să se desfacă veșmîntul bogat al verii, cînd din ochiurile de apă ale Neckarului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii, reci, rareori mîngiate de o undă de căldură, ale neliniștii, ale dorului, ale speranței. Cunoșteam și vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare și crudă.

Apele rîului crescuseră și curgeau repezi de-a lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care își petrecuse Holderlin lunga noapte a demenței lui, luminate din cînd în cînd de fulgere orbitoare. În Grădina botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olympului. Rătăceam prin Neckarhalde, printre case vechi, mîncîndu-mi pîinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În fața Primăriei, porumbeii ciuguleau semințele lăsate de țărănimea care își strîngea mărfurile la ora prînzului, lăsînd curate lespezile mari ale pieței întinse. Urcam de-acolo cîteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă pînă la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a Seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel, Schelling, Holderlin. Cînd le-a venit știrea izbucnirii revoluției în Franța, tinerii studenți teologi au plantat în curtea seminarului un arbore al libertății.

Acest arbore n-a dat curînd roade. Marx a spus, odată, că slaba burghezie germană neputînd săvîrși o revoluție ca a francezilor, germanii și-au continuat, de la o vreme, istoria lor în cugetare. Este vorba de marea mișcare filozofică și literară a germanilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul celui următor, acea extraordinară expansiune a spiritului european, pregătită de Renaștere, de toate cîștigurile gîndirii libere a luminilor, ilustrate de oameni ca Goethe, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, W. v. Humboldt și de atîți alții. La Tübingen, în ani fecunzi, trăiți în singurătate studioasă, am agonisit idei și îndemnuri, pe care le pun azi în serviciul construirii socialismului.

Dar socialismul lui Marx și Engels nu-și recunoaște el însuși una din rădăcinile lui în filozofia clasică germană? „Istoria universală, zicea Hegel, este progresul în conștiința libertății“. Această libertate se realizează treptat, pentru masele omenești din ce în ce mai largi, prin contradicțiile, prin luptele istoriei. Hegel și epoca lui socoteau că acest proces se desfășoară prin conștiința omenirii și este pus în mișcare de simpla spontaneitate a acesteia. Marx a arătat însă că înălțarea spre libertate a popoarelor este acționată de dezvoltarea forțelor productive, de antagonismele apărute în relațiile de producție, în luptele dintre clasele sociale. Pentru a înțelege mai bine gândirea lui Marx, simțim mereu nevoia de investigare a lumii de filozofi și poeți, din care această gândire s-a desprins ca una din forțele cele mai de seamă ale lumii moderne. Mica lucrare de față este unul din răspunsurile date acestei nevoi a spiritului.

Friedrich Schiller face parte dintre poeții și cugetătorii care au dat o însemnătate intelectuală atât de mare patriei sale. Aspirația spre libertate, spre înălțarea și înnobilarea morală a omului a obținut în opera lui Schiller una din expresiile ei hotărâtoare pentru întreaga cultură modernă. Hegel, împreună cu toți filozofii epocii clasice și post-clasice, au fost discipolii lui. Marx și Engels au arătat uneori limitele idealismului schillerian, dar și marele avânt uman pornit din învățătura lui filozofică și din opera lui poetică. Înălțimea concepțiilor și puritatea lui morală acordă figurii lui Schiller un caracter exemplar, în fața căruia merită să te oprești.

Sînt aproape patru decenii de cînd îi consacram lui Schiller lucrarea prin care mă despărțeam de Tübingen. Revin după acest lung răstimp către eroul tinereții mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învățătorilor, pentru a face vie icoana omului și a povești împrejurarilor vieții lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mișcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învățătorul pentru atîți tineri în trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîți tineri ai zilei de azi.

Le închin acestora paginile de față, scrise de o mîină care nu tremură.

## WÜRTTEMBERGUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În secolul al XVIII-lea, ducatul de Württemberg era unul din nenumăratele state germane pe care feudalitatea le menținea mai mult sau mai puțin izolate în interiorul Sfîntului imperiu roman de națiune germană. Acest imperiu de mai multe ori secular nu izbutise să înfrîngă puterea suverană a vechilor feudali și să unifice țările stăpînite de ei într-un stat național. Puterea celor vreo trei sute de principate laice și religioase, ducate, comitate și orașe imperiale se exercita pe teritorii restrînse, dar cu o acțiune aproape neîngrădită înăuntrul lor. Ducatul de Württemberg avea în secolul al XVIII-lea o întindere de abia 200 de mîle pătrate și număra 500.000 locuitori. Spre deosebire de alte state ale feudalității germane, Württembergul dispunea însă de o instituție parlamentară, un „Landtag“, în care erau aleși reprezentanți ai clerului, ai orașelor și ai administrațiilor publice, așa-numitele „Stände“, nu însă și ai marilor proprietari de pămînt, comiți și cavaleri imperiali, cărora hotărîrile Landtagului nu li se puteau opune. Cît de redusă era puterea Landtagului în Württemberg o arată felul cum erau rezolvate conflictele dintre această instituție parlamentară și suveranul care înțe-

legea să domnească cu puteri nelimitate. Suveranul azvîrlea în temniță pe orice reprezentant al Stăndeilor, care încerca să apere drepturile lor.

Referindu-se la Germania veacului al XVIII-lea, Engels spune: „Aceasta era situația Germaniei spre sfîrșitul veacului trecut. O unică masă vie de putregai și de decădere. Nimeni nu se simțea bine. Meșteșugurile, negoțul, industria și agricultura țării aproape că fuseseră duse de ripă; țărani, negustorii și fabricanții simțeau dubla apăsare a unui guvern care-i storcea pînă la sînge și a stării proaste a afacerilor; nobilimea și principii, deși își storceau supușii, găseau că veniturile lor nu țineau pasul cu cheltuielile lor crescînde; toate mergeau de-a-ndoaselea, și în toată țara domnea o indispoziție generală. Nici pomeneală de educație, de un mijloc de a acționa asupra creierului maselor, de presă liberă, de spirit civic, nici măcar de un negoț mai intens cu alte țări — nimic altceva decît meschinărie și egoism — întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin și servil. Totul era uzat, în descompunere, pornit pe panta unei ruini grabnice, și nu exista nici cea mai mică nădejde a unei schimbări spre bine; națiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacție ale instituțiilor moarte”<sup>1</sup>.

După războiul de treizeci de ani, dinastia Beutelsbacher dăduse Württembergului numai suverani răi. Eberhard III, Eberhard-Ludwig, Karl-Alexander dominaseră cu mare abuz asupra poporului exploatat în chipul cel mai neomenos. Rămăseseră de pomină mai ales regimurile celor din urmă, a căror fiscalitate istovitoare pentru straturile largi ale poporului se exercitase prin indivizi lipsiți de orice scrupul, Grävenitz în timpul lui Eberhard-Ludwig, evreul Süß în epoca lui Karl-Alexander. Avusese loc, în vremea acestuia din urmă, o erupție populară, și suveranul a abandonat atunci pe protejatul și unealta lui, care avea să ispășească groaznic lăcomia stăpînului, tradițională în dinastia lui. Un romanțier al zilelor noastre, Lion Feuchtwanger, a povestit acest episod, depășind, de altfel, în unele puncte, adevărul istoric.

Luxul provocator al curții, scandalul imoralității ei s-au menținut, ba chiar s-au agravat în timpul domniei lui Karl-Eugen, urcat pe tron înainte de a fi împlinit vîrsta majoratului, la 1744, cu ajutorul lui Frederic II al Prusiei, care spera să găsească un aliat credincios în persoana prințului protestant, educat într-o vreme la curtea lui și căsătorit cu o nepoată a sa. Karl-Eugen nu era însă omul care se putea lăsa încurcat de scrupulele recunoștinței. Abia ajuns pe tronul Württembergului, Karl-Eugen încheie o convenție cu Franța, angajîndu-se să-i pună la dispoziție o armată de 6.000 de oameni, în schimbul unei subvenții anuale de 325.000 livre. Suveranul vindea sufletele supușilor săi. Curînd se desparte de nepoata lui Frederic II și adună la curtea lui un adevărat harem de curtezane aduse din străinătate, sporit prin fete ale țării, ademenite sau chiar răpite cu violență.

Cînd în 1756 izbucnește războiul dintre Prusia și Austria, așa-zisul „război de șapte ani”, interpusul lui Karl-Eugen, vestitul Rieger, un om de o deosebită cruzime, recrutează cu mari abuzuri oamenii cu care suveranul se angajase față de aliatul francez al Austriei. Războiul împotriva Prusiei protestante era însă popular în Württemberg. Se produc dezertări în masă, și, în lupta de la Leuthen, întreaga armată fuge cu rușine. Franța înnoiește însă convenția cu Karl-Eugen,

<sup>1</sup> Karl Marx-Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.P.L.P., 1953, p. 271.

de data aceasta pentru a obține o armată de 12.000 oameni, pusă sub conducerea ducelui însuși, în schimbul unor noi subvenții. Drama recrutărilor forțate se repetă. Dar țara este adusă la tăcere, când Karl-Eugen cerînd predarea întregului fond public provenit din impozite, față de protestul Stăndelor și al curajosului Johann Jacob Moser, un erudit al vremii, suveranul ordonă ridicarea forțată a casei impozitelor și arestarea lui Moser, trimis să-și ispășească bravura lui cetățenească în teribila închisoare de la Hohentwiel. Acțiunea militară a lui Karl-Eugen este lamentabilă. La Fulda, în 1759, pe cînd se pregătea să dea un bal, prințul moștenitor de Braunschwig îl obligă să fugă în grabă. Francezii nu mai vor să aibă de-a face cu incapabilul duce al Württembergului, dar austriecii cred că-l mai pot întrebuința, punîndu-l să comande înaintarea în Saxonia și Thuringia, o campanie de nemaipomenite prădăciuni, în afară de orice lege a războiului, pînă cînd fratele mai tînăr al ducelui, Friedrich-Eugen, devenit general în armata prusiană, îl pune încă o dată pe fugă la Kothen.

Acest prinț fără glorie, fără onoare, fără omenie este suveranul cu care Schiller va avea de-a face.

## ASCENDENȚI ȘI COPILĂRIE

Printre soldații trupelor nenorocoase ale lui Karl-Eugen se găsea și Johann Kaspar Schiller, un tînăr pornit să-și caute norocul în lume. Era un om din rîndul meseriașilor șvabi, orfanul unui brutar mort de timpuriu. Avusese o copilărie grea, dar deprinsese îndemînările unui subchirurg, ca ucenic de bărbier, și se angajase felcer în trupele bavareze, care luptau în Țările de Jos, în războiul de succesiune al Mariei Theresia. Francezii îl luaseră prizonier, dar austriecii îl liberaseră, înapoiindu-l regimentului său de husari. După un timp, Johann Kaspar se gîndește să-și caute norocul pe alte căi. Apare în Marbach, un orașel pe malurile Neckarului, la nord de Stuttgart, și descinde, cu două sute de guldeni în buzunar, cu calul său, la „Leul de aur“, un han ținut de brutarul Kodweiss. Fiica acestuia, Elisabetha Dorothea, în vîrstă de numai șaisprezece ani, devine soția lui Johann Kaspar, care continuă să practice în Marbach arta lui medicală. Treburile nu mergeau strălucit și aventura războiului îl ispitește încă o dată pe Kaspar Schiller. Cînd încep recrutările pentru trupele cu care Karl-Eugen se îndatorase francezilor, Kaspar pleacă iar la război. De data aceasta se angajează ca furier. La Leuthen era cît pe aci să-și lase oasele. Trăiește multele peripecii ale războiului de șapte ani. Intervine pentru a menține moralul trupelor intrate în debandadă. Într-un cântier de iarnă combate molima care decima pe soldați. Kaspar cîștigă grade și devine locotenent. Cînd se instalează într-o garnizoană în apropiere de Marbach, se duce din cînd în cînd să-și revadă familia, sporită acum cu primul ei născut, o fată, Cristophine. După a doua recrutare a lui Rieger, cînd trupele comandate de Karl-Eugen se pregăteau să plece din nou la luptă, Elisabetha Dorothea se duce să-și vadă soțul, în tabăra de la Ludwigsburg. Era din nou însărcinată și, curînd după despărțirea soților, la 10 noiembrie 1759, se naște Friedrich Schiller.

Treburile războiului îl țin pe Kaspar departe de familie pînă în 1760, cînd devenit căpitan, este trimis ca ofițer recrutor la Gmünden, apoi la Lorch, un



sat la granița Württembergului, mediul idilic al primei copilării a lui Friedrich, unde acesta primește mai întâi învățătura unui institutor, apoi a pastorului Moser, cel dintâi profesor al lui de limbă latină. Era vorba acum de strâns trupe pentru Olanda, care urma să le folosească în colonii. Meseria nu prea era curată și Kaspar, om religios, nu o făcea cu plăcere. Este bucuros, deci, când este trimis într-un regiment la Ludwigsburg, unde, încă din vremea lui Eberhard Ludwig, ducii Württembergului aveau al doilea oraș de reședință, departe de privirile unor severe ale Stănde-lor din capitală, de la Stuttgart. Ce viață la Ludwigsburg! Nu conteneau balurile, vânătorile, petrecerile cu focuri de artificii, reprezentațiile de teatru, printre care ale unei opere italienești.

Familia lui Kaspar se strânge acum în jurul lui și găsește la Ludwigsburg o așezare statornică. În 1766 se naște al treilea copil, o fată, Luise. Friedrich devine elev al Gimnaziului latin și trece pe rând examenele care trebuiau să-i deschidă drumul către studiul teologiei și cariera de pastor. Viața din Ludwigsburg nu-i rămîne însă străină. Asistă pentru întâia oară la o reprezentație de teatru și însoțește pe tatăl său la opera italiană. Este un copil concentrat, studios, plin de blîndețe. Atmosfera pietistă a casei nu rămîne fără influență asupra lui Friedrich. Copilul asistă la lectura *Bibliei* în cercul familiei, ia parte la rugăciunile de dimineață și de seară. Proiectul unei cariere religioase este îmbrățișat cu tot avîntul de copil. După amintirile Christophinei, încă de la Lorch, jocul preferat al lui Friedrich era să se urce pe un scaun și să rostească predici. Își dăruia cărțile copiilor săraci și obiecte de îmbrăcăminte cerșetorilor din sat. Într-un astfel de mediu era firesc să aibă răsunset poeziile religioase ale lui Gellert, unul din poeții mai mult citiți ai vremii. O poezie ca a lui Gellert scrie și tinărul Schiller, la Lorch, în ajunul ceremoniei confirmării lui. Christophine notează înclinațiile literare timpurii ale fratelui mai mic. Imaginea gimnazistului din Ludwigsburg se constituie de altfel deosebit în amintirile unui coleg de școală, F. W. von Hoven, care notează vioiciunea neobișnuită a temperamentului lui Friedrich, independența caracterului, tendința lui de a domina lumea colegilor de o vîrstă, lipsa lui de teamă chiar față de cei mai mari, intensitatea sentimentelor de prietenie cu care se lega de acei care știuseră să-i ciștige inima. „Ca băiat, scrie von Hoven, în ciuda îngrădirilor pe care i le pune tatăl său, Schiller era foarte vioi, ba chiar capricios. În jocurile cu camarazii, uneori destul de sălbatice, el dădea tonul. Cei mai mici se temeau de el, și chiar celor mai vîrstnici și mai puternici le impunea, fiindcă nu arăta niciodată și față de nimeni teamă. Când un adult îl ofensa, devenea îndată îndrăzneț și când din vreo cauză oarecare, cineva îi devenea antipatic, căuta prilejul să-l necăjească. În aceste împrejurări nu arăta însă sentimente răutăcioase, ci mai mult o pornire a fanteziei, care putea fi iertată cu ușurință. Printre tovarășii de joc, puțini erau prietenii lui adevărați; dar față de aceștia se simțea legat prin sentimente atît de puternice și adînci, încît nici un sacrificiu nu i se părea prea mare pentru a le dovedi atașamentul lui“. Amintirile felurite ale acelor care l-au cunoscut pe Schiller în anii copilăriei, pun în evidență tendințe felurite ale omului, ale poetului, ale filozofului, pe care viața le va dezvolta și le va introduce în sinteza atît de atrăgătoare a personalității lui. Ne găsim deocamdată în fața germinilor. Trebuie să așteptăm înflorirea.

Proiectele studiilor teologice sînt abandonate în momentul cînd Karl-Eugen pune în vedere căpitanului Schiller că fiul lui va trebui să urmeze, ca intern, cursurile Academiei militare, întemeiate de curînd. Opoziția din primul moment

este inutilă. Friedrich Schiller, pe-atunci în vîrstă de treisprezece ani, devine elevul școlii instalate în castelul Solitude, apoi la Stuttgart, așa zisa Karlsschule. Rămîne aici opt ani, la sfîrșitul cărora se schițează figura poetului și gînditorului.

Documentele relative la anii petrecuți de Friedrich Schiller în Academia militară a lui Karl-Eugen sînt destul de numeroase. Alegem din ele pe cele mai însemnate, pentru a înfățișa impresiile de viață cu putere formativă asupra lui, influențele de cultură care au lucrat asupra tînărului Schiller în această vreme, portretul tînărului în acest timp.

## ANII DE ÎNVĂȚĂTURĂ

Württembergul avea o temeinică școală de învățămînt superior în Universitatea din Tübingen. Această universitate, fondată la sfîrșitul secolului al XVI-lea, renumită prin profesorii și doctorii ei, era în mare măsură un loc de cultură al clasei burgheze, al Stände-lor, în conflict latent și uneori declarat cu dinastia feudală. Karl-Eugen avea deci nevoie de o școală superioară în care să crească ofițeri, funcționari, artiști cu totul devotați dinastiei și regimului său. În acest scop, întemeiază Karl-Eugen, în 1770, Academia care îi purta numele, organizată militarăște și de a cărei conducere se interesa personal. Elevii Academiei militare a lui Karl-Eugen erau grupați, după originea lor socială, în fii de ofițeri, de burghezi, de funcționari superiori, de cavaleri sau de mari nobili. Toți erau interni, nu plecau niciodată în vacanță, nu puteau primi vizita membrilor familiei decît sub strictă supraveghere; corespondența elevilor era interceptată și cenzurată; disciplina casei era din cale-afară de severă și unul din principiile ei prevedea spionarea și delatiunea reciprocă; se prevedeau sancțiuni aspre, încarcerarea și pedeapsa corporală. Era limpede că într-un astfel de regim școlar nu era cu puțință decît creșterea unui om lipsit cu totul de orice demnitate personală, a unei unelte sau a unui rebel. Poetul Schubart — care trăia ca scriitor în Bavaria, dar care atacase de mai multe ori stările de lucruri din Wurttemberg, pînă la atragerea lui pe teritoriul acestui stat, arestarea și detențiunea lui timp de zece ani în închisoarea de la Hohenasperg — numise școala lui Karl-Eugen o „plantație de sclavi“, *Sklavenplantage*.

Academia militară, în care Friedrich Schiller petrece anii dintre 1773 și 1780, avea un caracter școlar destul de greu de definit. Prin programul de studii al primilor ani părea a fi un gimnaziu, o școală de învățămînt mediu, fiindcă elevii urmau cursuri de limba latină, greacă și franceză, filozofie, religie, istorie și geografie, matematici și științe naturale, predate la un nivel elementar, apoi dans, călărie și scrimă. Cufînd însă, înainte de vîrstă în care tinerii vremii deveneau studenți universitari, începea specializarea în știință militară, drept, medicină, artă, comerț sau silvicultură. Un elev al Academiei lui Karl-Eugen putea să-și termine studiile și să obțină diploma de absolvent la nouăsprezece ani sau chiar mai tînăr. Se înțelege că, în astfel de condiții, nici pregătirea generală, umanistică sau științifică, nici specializarea academică nu erau prea serioase în Karlsschule. Schiller a fost multă vreme urmărit de insuficiența formației sale școlare, pe care a întregit-o de altfel mai tîrziu, prin studii temeinice de istorie și filozofie, domenii în care a ajuns să dea contribuții epocale.

În primii ani ai școlarității sale la Karlsschule, Schiller se interesează îndeosebi de cursurile de filozofie. Audiază la profesorul Schwab, un adversar al lui Kant, cursuri de logică, metafizică, istoria filozofiei; la profesorul Abel, psihologia, estetica, istoria omenirii, morala. Profesorul Abel, un pedagog inteligent, ne-a lăsat însemnări privitoare la felul intereselor științifice care-l mișcau pe tânărul Schiller, ca și la metodele folosite în învățămîntul lui. „Cunoașterea omului“ trezea pasiunea intelectuală a discipolului lui Abel. Studiul moralei, predat după sistematizarea filozofului englez Ferguson, pare a fi avut o anumită influență asupra lui Schiller. Abel avea obiceiul să illustreze conceptele psihologice sau morale, explicate la curs, prin citate din poezi. Într-un rînd, pentru a lămurii lupta pasiunilor în sufletul omenesc, citește elevilor un pasaj din *Othello* al lui Shakespeare, în traducerea lui Wieland. „Schiller, scrie Abel, era numai urechi, toate trăsăturile figurii sale exprimau sentimentele de care era pătruns și, îndată după prelegere, îmi ceru cartea pe care o citi și o studie cu zel neînterupt“.

Se cunosc, după documente contemporane, mai ales după acel provenit de la colegul de școală J. W. Petersen, unele din lecturile lui Schiller în anii petrecuți la Karlsschule. Epoca stătea încă sub impresia produsă de *Messiada* lui Klopstock, epos creștin apărut în succesiunea literară a lui Milton, ajuns curînd la faimă europeană, poem cu accente grave, însuflețit de patosul protestant. Schiller, ca toți tinerii generației sale, citește cu pasiune *Messiada* lui Klopstock. Alteori se entuziasmează de biografiile lui Plutarh, în care admiră atîtea exemple ale virtuții militare și cetățenești. Shakespeare este pentru el o revelație. Citește dramele lui Lessing. Face descoperirea lui Goethe prin *Gotz von Berlichingen*. Într-un rînd, Goethe însoțește pe suveranul său, pe Karl-August, ducele de Weimar-Sachsen, în vizită la Karlsschule. Schiller privește din depărtare pe acel al cărui renume pătrunsese pînă la el și care avea să joace un rol atît de mare în viața lui. *Werther* se găsea în mîinile tuturor tinerilor, care creșteau spre vîrsta bărbăției după 1770. Schiller face parte din această generație pasionată, și povestea eroului care își dă moartea cînd suferințele iubirii se complică cu acele ale orgoliului camilit de orînduirea socială a vremii, face să vibreze coarde consonante în sufletul lui. În albumul unui coleg, Schiller notează această cugetare wertheriană: „Oricît ar fi omul de limitat în posibilitățile lui, are totuși mîngîierea că poate să-și părăsească închisoarea, dacă voiește“. Citește și pe ceilalți lirici sau dramaturgi ai epocii, ai așa-zisei perioade Sturm und Drang, forma germană a preromantismului, în care va afla atîtea din procedeele de artă ale primei sale producții, poeziile lui Friedrich Müller - pictorul (Maler Müller), *Ugolino* al lui Gerstenberg, *Iulius von Tarent* al lui Leisewitz.

Împreună cu atîtea lecturi literare, Schiller se încearcă și în compuneri originale. Profesorul Haug publică, în revista lui, „Das schwäbische Magazin“, două poezii ale noului zelator al muzelor, *Der Eroberer* (*Cuceritorul*) și *Der Abend* (*Seara*), două poezii scrise sub influența odelor lui Klopstock, dar în care apar unele din motivele tipice ale liricii schilleriene, și, mai ales, atitudinea ei reflexivă. Haug prevestește autorului că va deveni odată un glas mare al artei, *os magna sonaturum*. La Karlsschule se organizau uneori reprezentații teatrale, în care rolurile erau distribuite elevilor. Schiller apare odată în Clavigo din drama lui Goethe, dar jocul interpretului este atît de exagerat, se desfășoară cu un asemenea abuz de gesturi, de strigăte, de mișcări dezordonate ale corpului, încît efectul este irezistibil comic. În taină, spre sfîrșitul studiilor, Schiller se consacră unei lucrări

mai întinse, drama *Die Räuber*, la care lucrează pe ascuns, ferindu-se de supra-veghetori, uneori în infirmeria școlii, singurul loc în care lumina era îngăduită în timpul nopții. Colegul Petersen ni-l descrie pe poet în momentele compunerilor sale, agitându-se ca un coribant, stăpînit de sentimente atît de puternice, manifestate în exclamații, în mișcarea nestăpînită a mîinilor și picioarelor, încît memorialistul crede a-l putea compara cu Michelangelo lucrînd la statuile sale. În cele din urmă poetul invită la o lectură a dramei sale, în pădure, pe cei mai buni prieteni dintre colegii lui și impresia este pentru toți aceștia covîrșitoare. Un astru nou li se arătase pe firmamentul patriei poetice.

Este interesant de urmărit cum îl vedeau aceștia pe colegul lor atît de înzestrat. G. Fr. Scharffenstein, care va deveni mai tîrziu general în armată, ni-l descrie pe camaradul lui în uniforma rezervată fiilor de ofițeri, cu pantaloni albi și tunică albastră, împodobită cu pluș negru la guler și la manșete, cu peruca epocii din care atîrnau două bucle de fiecare parte a pălăriei rotunde. Schiller nu este un tînr frumos. A crescut prea înalt. Are picioare lungi și genunchi care se apropie unul de altul în mers. Are părul roșu și pleoapele de jos îi sînt totdeauna iritate. Nu este nici prea îngrijit. Scharffenstein îl prețuiește pe Schiller, dar nu suportă bine, ba chiar are cuvinte de ironie pentru prietenia entuziastă pe care i-o consacră camaradul lui, exprimată în poezii compuse la mare temperatură. Schiller îi răspunde printr-o scrisoare sfîșietoare, elegia sentimentului său curat, neînțeles și nesocotit de către un om mediocru. Dar cînd Scharffenstein părăsește Academia militară și este trimis, ca locotenent, într-un regiment de infanterie, ceva ca sentimentul unui gol, al unei lipse, apare în sufletul prietenului ingrat. Corespondența dintre cei doi risipește în cele din urmă norii și aduce pace în sufletul aceluia care, cum se întîmplă atît de des naturilor generoase, putea împrumuta oricui și în orice împrejurare bogăția lui lăuntrică, simțirea valorii proprii.

Mult mai complet, orientat către totalitatea aspectelor morale ale modelului, este portretul pe care i-l consacră lui Schiller vechiul coleg din copilărie, von Hoven, regăsit la Karlsschule: „Întrucît privește purtarea morală a lui Schiller în timpul trecerii sale prin școală, scrie von Hoven, nu-mi amintesc de nici o încălcare a legii, care să fi provocat nemulțumiri superiorilor. Desigur, față de vioiciunea spiritului și iubirea lui firească de libertate, i-a trebuit lui Schiller multă stăpînire de sine pentru a se putea încadra în rînduiala strict militară a școlii; dar energia caracterului și activitatea lui orientată mai mult înlăuntru decît în afară i-au ușurat oarecum sarcina stăpînirii de sine. I s-a întîmplat totuși uneori să intre în conflict cu vreunul din superiorii lui, nu totdeauna aleși printre oamenii cei mai înțelegători. Știa însă să sfîrșească cu aceștia printr-o vorbă de spirit sau printr-un sarcasm, mai ușor pricepute de noi decît de superiori. Întocmai ca în anii copilăriei, Schiller a avut și ca adolescent, printre cei trei sute de elevi ai Academiei, puțini prieteni adevărați. În alegerea lui se conducea mai ales de bunătatea inimii și de ținuta caracterului, decît de excelența talentelor intelectuale. Disprețuia pe cei pe care îi socotea vulgari, nevrednici de încredere, josnici, răi, și dacă nu putea evita contactul cu ei, îi îndepărta prin răceala atitudinii. Putea suporta pe oamenii mărginiți, dar devenea ironic cînd mărginirea se unea cu înfumurarea, în timp ce atunci cînd apărea împreună cu bunătatea inimii, mărginirea ironizată de alții găsea în el un apărător“. Pătrunzătorul portret schițat de von Hoven ne arată personalitatea tînărului Schiller dominată de criteriul moral și ne face să presimțim pe marele scriitor, pe gînditorul, pe cetățeanul dezvoltat din acesta.

La Academia militară, Schiller și-a ales, mai întâi, specialitatea juridică. A renunțat însă curînd la studiile de drept, pe care le simțea prea reci, prea abstracte, în nici un raport posibil cu lumea lui interioară. Cînd Academia este înzeestrată cu o secție medicală, Schiller întrevide aici o specialitate mai apropiată de el. Medicina este, pentru el, o cale către cunoașterea omului, obiectul permanent al meditației lui. Nu știm care vor fi fost materiile medicale predate la Karlsschule. Însemnările transmise de Hoven ne vorbesc de pasiunea celor doi colegi pentru anatomie. Existau, desigur, și exerciții de clinică medicală, fiindcă Petersen ne povestește cum, pus să examineze un bolnav, în loc să constituie foaia de observație, Schiller începu să se agite în jurul pacientului cu o asemenea risipă de gesturi și exclamații, încît acesta se sperie de-a binelea, crezînd că are de-a face cu un om cuprins de un subit acces de nebunie. Este evident că stilul preromantic în lucrările clinicii medicale nu avea nici o valoare.

Nu s-a putut stabili pînă la ce punct al competenței a dus Schiller formația lui de medic. Posedăm totuși două scrisori-rapoarte adresate de tînărul poet și medic către un colonel von Seeger, care se interesa de un pensionar al Academiei militare, elevul Gramont. Acesta suferea de stări melancolice, agravate în asemenea măsură, încît, într-un rînd, cere candidatului în medicină Schiller, ca un serviciu prietenesc, ordonarea unei doze masive de soporifice, pentru a putea adormi pe vecie. Medicul constată o ipohondrie, pe care o atribuie dezvoltării nefericite a vieții sufletești a bolnavului, complicată cu o rea stare gastrică, dar fără a putea spune dacă una sau alta stătea la originea bolii. Consultantul procedează cu tact, întrebuițează metodele menite să cîștige încrederea bolnavului său și are satisfacția să constate, în cele din urmă, o ameliorare în starea acestuia, stabilind principiul prețios că „încrederea unui bolnav poate fi cîștigată numai atunci cînd folosești limba lui, și această regulă generală a fost și firul conducător al tratamentului nostru“. Față de metodele de constrîngere și violență, folosite de medicina vremii în îngrijirea bolilor psihice, Schiller stabilește deci axioma: „Contradicția și violența pot zdroybi pe un bolnav, dar sigur nu-l pot vindeca“.

Pregătindu-se să părăsească secția medicală a Academiei militare, Schiller prezintă lucrarea de diplomă *Filozofia fiziologiei*, din care s-au păstrat numai fragmente manuscrise. Autorul caută aici „puterea mediatoare“ între spirit și materie, „echilibrul“ între părerile apărute în istoria gîndirii, o încercare eclectică de depășire a străvechiului dualism, pe care, de fapt, cum observă Fr. Mehring, Schiller n-a izbutit să-l depășească niciodată. Referenții lucrării sînt profesorul Consbruch și medicul curții, dr. Reuss. Ambii referenți constată cunoștințele și hărnicia candidatului, dar critică stilul cam umflat al lucrării, recomandă o exprimare mai simplă, mai puțină paradă a originalității. Dr. Reuss opinează deci că lucrarea nu poate fi tipărită. Karl-Eugen, care avea să se pronunțe în ultimă instanță, pune următoarea rezoluție: „Disputația elevului Schiller nu va fi tipărită, deși trebuie să mărturisesc că tînărul a spus multe lucruri frumoase în ea și a arătat multă înflăcărare. Dar fiindcă această înflăcărare este prea puternică, sînt de părere că lucrarea nu poate fi încă dată publicității. De aceea cred că tînărul trebuie să mai rămîină în Academie încă un an, în care timp înflăcărarea lui va putea să se mai tempereze, astfel încît, dacă silința lui va rămîne aceeași, va putea deveni un subiect (Subjektum) cu adevărat mare“.

Schiller rămîne deci încă un an la Karlsschule și prezintă, în fine, lucrarea *Despre legătura dintre natura animalică a omului și natura lui spirituală*. Noua

lucrare este aprobată, tipărită și, prin ea, Schiller se poate despărți de Academia militară a lui Karl-Eugen, cu un brevet de medic. După părerea criticii, în această lucrare, dualismul este depășit într-un sens mai hotărît materialist.

Este evident că cei opt ani ai învățăturii lui Schiller nu trecuseră fără nici un rod pentru el. Adunase anumite cunoștințe, deși mai puține decât acele pe care le-ar fi putut agonisi la universitate sau la seminarul din Tübingen, unde cam în aceeași vreme creșteau Hegel și Schelling. Insuficiența învățămîntului la Karlsschule a fost uneori comentată și deplinsă de Schiller. O amintire rea îi va lăsa și regimul școlii, ca și persoana aceluia care o patrona. În timpul anilor petrecuți la Karlsschule, Schiller a avut prilejul să-l viziteze pe Schubart în închisoarea lui. Cunoștința martirului nu-i lăsa nici o îndoială asupra caracterului despotului. Când, mai târziu, află despre moartea acestuia, poetul notează: „A murit bătrînul Irod“. Rodul cel mai de seamă al anilor lui de învățătură a fost însă pentru Schiller, precizarea vocației lui de poet. Dar trebuia să mai treacă un moment pînă cînd această vocație să-și găsească drumul ei propriu.

## MEDIC DE REGIMENT

Ar fi dorit să se consacre cu mai multă libertate lucrărilor literare, să-și completeze studiile medicale, să devină poate profesor de fiziologie într-o universitate. Scrisorile vremii ne vorbesc de astfel de proiecte. Ducele intervine încă o dată în viața lui. Întreținerea și instruirea în Academia militară îi creau obligații față de suveranul lui. Este constrîns să accepte postul de medic într-un regiment din Stuttgart, cu un salariu mizerabil, 18 guldeni lunar, fără dreptul de a avea o clientelă particulară.

Trăiește în condiții mai mult decât modeste. Împarte locuința cu un camarad, într-o cameră îngustă și unde menajul comun al celor doi tineri menține o dezordine permanentă. Îl reîntîlnește pe Scharffenstein, care își descrie încă o dată prietenul, mișcîndu-se stîngaci în costumul lui de ofițer, fără sabie, înaintînd în Piața paradelor, cu picioarele lui de cocostîrc. Este palid, dar din cînd în cînd fața i se îmbujorează cu o roșeață nesănătoasă. Scharffenstein constată la vechiul lui amic progrese ale tactului, mai multă măsură în manifestarea exterioară. Constatarea este binevoitoare și nu este întru totul confirmată de fapte, fiindcă alte știri ni-l arată pe poet dedîndu-se la unele excese în cîrciumile orașului, întreținînd legături de pripas cu femei rău famate, azvîrlind pe scări pe un funcționar al cenzurei, cînd acesta îndrăznește să-l viziteze acasă.

Gazda lui este doamna Luise Dorothea Vischer, văduva unui căpitan, mai vîrstnică decît el cu opt ani. Christophine ne-o descrie. Era o femeie blondă, cu ochi albaștri, înecați în lacrimi, nu prea frumoasă, dar atrăgătoare, „mai ales pentru oameni tineri“, adaugă Christophine. Legăturile dintre Schiller și doamna Vischer pot să fi mers destul de departe, dacă dăm crezare poeziilor pe care poetul i le dedică. Ciclul poetic închinat Laurei, adică femeii pe care o desemnează prin numele simbolic al iubitei lui Petrarca, nu conține expresii ale sentimentului cald, captat în momentul însuși al nașterii lui, cum putea face Goethe în poeziile de dragoste ale tinereții. Schiller așterne pe hîrtie compuneri filozofice și retorice pe tema iu-

birii lui. Laura cîntă la clavier și poetul recunoaște în sentimentul lui puterea care mișcă sorii. Un motiv dantesc! Nu cumva poetul și iubita lui au fost odată doi sori cotoși într-un cataclism universal? Iubirea lor este deci o reminiscență platonicească. Poetul se oprește și în fața altor teme. Spune ura și disprețul lui monarhilor ticăloși, *die schlimmen Monarchen*, într-o poezie inspirată de renumitul *Cavou princiar* (*der Fürstengruft*) al lui Schubart. Altădată închină o odă amintirii lui Rousseau, scriitorul al cărui cult fervent îl împărțea cu întreaga lui generație. Mormîntul marelui genevez fusese profanat. „Socrates a fost doborît de sofîști. Rousseau suferă, cade prin creștini; Rousseau care a dorit să facă din creștini oameni.“ Producția poetică a acestor ani este destul de bogată. Atitudinea filozofică a poetului se consolidează. Noua estetică a romanticilor, triumfătoare peste cîteva decenii, prin expresia mai directă a sentimentului, va azvîrli în umbra unei prețurii mai reci această primă producție a lui Schiller. Dar cînd o citim astăzi, nu-i putem tăgădui înălțimea concepției, vigoarea limbii, cristalizarea perfectă a formei. Propune cîteva din bucățile acestei vremi lui Stäudlin care scotea un „Almanah al muzelor suabe“, la Stuttgart, dar Stäudlin nu reține decît trei din aceste bucăți pentru publicația lui. Schiller tipărește atunci, cu mijloace strînse de prieteni, o *Antologie a anului 1782*, în care adună cincizeci de poezii ale lui și treizeci ale amicilor, ascunși cu toții în întunericul anonimatului. Prefața *Antologiei*, datată, în stilul satirelor utopice, de la Tobolsko siberian, adică dintr-un loc al lumii foarte îndepărtat de realitatea șvabă, este plină de înțepături la adresa „Almanahului muzelor suabe“.

Între timp, manuscrisul *Hoșilor*, adus de la Academia militară, este supus unor noi modificări și dobîndește forma definitivă în 1781. Schiller se gîndește să-l publice, sperînd că va putea găsi prin el drumul către scenă. Se îndatorează pentru a putea suporta cheltuielile tiparului și, abia tîrziu, cu mari greutate, va putea să lichideze această datorie, atît de împovărătoare pentru el. În aprilie, *Hoșii* apar fără nume de autor. Colile ajung în mîinile editorului Christian Schwann, de la Mannheim, om inteligent, cu experiență literară, care le duce îndată lui Heribert von Dalberg, intendentul Teatrului național. Schwann va publica la începutul anului 1782 a doua ediție a *Hoșilor*, cu noi modificări, sub o copertă care conținea, împreună cu o vigneta reprezentînd un leu sărînd, inscripția-motto *In tyrannos*. Deocamdată, Schwann se pune în serviciul lui Schiller, declarîndu-i lui Dalberg că s-a produs un mare eveniment literar. Impresia aceasta trebuie să fi fost generală, fiindcă înainte de vîlva primei reprezentații, o gazetă din Erfurt declară, pe baza lecturii primei versiuni anonime, că a apărut în fine „un Shakespeare german“.

Începuse să se răspîndească obiceiul înființării unor teatre de curte în orașele de reședință. Micii suverani germani voiau astfel să dea strălucire curților lor. Un astfel de teatru luase ființă și la Mannheim, patronat de prințul palatin Karl-Theodor, un corondent al lui Voltaire, care declara că dorește să facă din orașul în care se desfășura strălucirea curții lui un „sediu al bunului gust“. Instalase mai înainte o bibliotecă publică, un cabinet de antichități, pe care îl va vizita și tînărul Goethe, și crease în cele din urmă un teatru „național“, pentru conducerea căruia plănuise aducerea lui Lessing. Tratatulele cu acesta nu dăduseră rezultate și Karl-Theodor se decisese, în cele din urmă, să folosească pe un actor francez ambulant, un oarecare Marchand, atras la Mannheim prin bunele onorarii oferite. În curînd, Karl-Theodor este chemat la München, unde dispăruse ultimul reprezentant al liniei bavareze a dinastiei Wittelsbachilor. Marchand îl însoțește. Teatrul național din

Mannheim este pus atunci sub conducerea lui Dalberg, un aristocrat care se pasionase de noua lui meserie și aduce, atunci cînd teatrul din Gotha își încetează activitatea, pe actorii aceștia, unii din cei mai valoroși ai Germaniei de-atunci, în frunte cu vestitul Iffland.

Dalberg acceptă piesa lui Schiller și repetițiile încep în curînd. Dar unele din dificultățile, mai ales politice, ale textului, ies la iveală. Putea fi concepută o rebeliune ca aceea a lui Karl Moor în Germania dominată de personalitatea cu veleități iluministe a lui Frederic al II-lea? N-ar fi mai bine ca întreaga intrigă să fie plasată într-o epocă istorică mai veche, de pildă în zilele împăratului Maximilian I? Dalberg avea de făcut și alte propuneri. Toate sînt discutate în schimb de scrișori cu dramaturgul, în care acesta, păstrînd tonul oficial al deferenței datorite unei „excelente“, se arată în genere conciliant, căci atunci cînd se pregătește un spectacol, piesa începe să aparțină nu numai autorului, dar și teatrului care i se pune la dispoziție. Totuși, în punctul transformării *Hoților* într-o tragedie istorică, Schiller se opune. Ar fi trebuit atunci transformată întreaga dicțiune a piesei, toată limba ei. Ba chiar, înțelegem noi astăzi, piesa și-ar fi pierdut ascușul ei protestatar împotriva abuzurilor și cruzimii micilor feudali ai vremii. După aproape 170 de ani de la compunerea lor, *Hoții* au devenit pentru noi o tragedie istorică, dar cu putere de caracterizare nu pentru epoca lui Maximilian I, ci pentru aceea a lui Karl-Eugen și a mulților despoți de o seamă cu el, de pe vremea aceea ca și din epocile care au urmat. *Hoții* au rămas, deci, pentru publicul contemporan, o tragedie modernă, deși Dalberg și-a îmbrăcat actorii în costume ale evului mediu.

Se anunță, în fine, premiera, care are loc la 17 ianuarie 1782. Schiller părăsește, pe ascuns, Stuttgart-ul și asistă dintr-o lojă, necunoscut de public, la desfășurarea piesei. I se plătișe 44 guldeni pentru deplasare, singurul onorar primit pentru *Hoții* lui. Sala este plină. A venit tot publicul amator de teatru din Mannheim, oaspeți din Heidelberg, din Darmstadt, din Frankfurt pe Main. Au fost făcute decoruri și costume noi. Luna apare, la un moment dat, pe orizont și aruncă asupra întregului peisaj o lumină sinistră. Actorul Böck, în rolul lui Karl Moor, depune mult patos în debitarea replicelor lui. Cînd îngenunche alături de tătîrnu-i tată, liberat din închisoarea în care îl ținuse prizonier fratele ticălos, și cînd invocă luna și stelele ca martore ale vinei infame, un fior de groază și durere trece prin tot publicul. Îi este totuși superior Iffland în rolul lui Franz Moor. Ce voce! Ce mimică! Castelul se aprinde, flăcările se apropie și sînt gata să-l devore, dar nu renunță încă la negația lui încăpățînată. Deodată se produce însă revirimentul sentimentelor lui, i se lămu-rește sensul moral al lumii. Publicul freamătă; este strivit de puterea emoției. Întreaga reprezentație a decurs printre sughiturile de plîns ale asistenței. Oameni necunoscuți se îmbrățișau. Femei, gata să leșine, se vedeau nevoite să părăsească sala. A fost un triumf teatral cum scena germană nu mai cunoscuse de multă vreme; un moment de erupție a sensibilității preromantice, fără analogie în epocă. Toate teatrele germane vor să joace *Hoții* lui Schiller. Cenzura interzice însă reprezentarea piesei la Danzig și la Viena; la Leipzig este oprită, cînd se constată furturi în oraș; la Berlin este jucată într-o versiune deformată. Mai tîrziu *Hoții* vor fi jucați și la Paris. Revoluția franceză va recunoaște în Schiller un aliat.

Schiller obține ca piesa să fie încă o dată pusă pe afiș la Mannheim. Poetul dorește să asiste și la această nouă reprezentație, și, în acest scop, părăsește încă o dată pe ascuns Stuttgart-ul, în tovărășia doamnei Vischer și a unei doamne von Wolzogen, proprietăreasa unei moșioare din Turingia, care își petrecea mai tot



timpul în capitala Württembergului, pentru a fi aproape de băieții ei, interni la Karlsschule. Ducele află de această nouă escapadă, neautorizată, în contra`regulamentelor. Medicul de regiment Schiller este chemat la castelul Solitude. A știut ceva comandantul regimentului, colonelul Rau, de această deplasare? Comandantul regimentului nu știuse nimic. Medicul regimentar este pedepsit cu 14 zile de arest. După un timp sosește plîngerea locuitorilor din Graubünden, care se simțeau calomniți de un pasaj din *Hoții*, unde cantonul lor elvețian era indicat drept un loc de adunare al hoților și pungașilor. Schiller este încă o dată chemat la duce. Să ia act medicul Schiller că nu mai are voie să scrie și să publice piese, nimic altceva decît lucrări medicale; altfel îl așteaptă sancțiuni mai grave. Trăsnetul nu l-ar fi putut atinge mai nimicitor pe posesorul atîtor proiecte literare.

În corespondența cu Dalberg, Schiller anunțase că lucrează la o nouă dramă. *Conjurația lui Fiesco la Genua*. Dalberg îl făcuse atent asupra unei teme potrivite cu felul de a gîndi al poetului, *Don Carlos*. I-ar plăcea să se consacre lucrărilor dramatice pentru teatrul din Mannheim. Dacă Dalberg i-ar scrie ducelui, cerîndu-i să autorizeze pe poet să se mute la Mannheim, unde discipolul Academiei militare ar duce faima instituției în care se formase și pe a patronului ei princiar? Scrisoarea lui Dalberg ajunsese la duce, dar răspunsul aduse măsurile de represiune pomenite mai sus. O cerere a lui Schiller însuși pentru a i se ridica interdicția privitoare la activitatea literară nu dă nici un rezultat. Atunci înțelege poetul că trebuie să se salveze, să părăsească cu orice preț închisoarea Württembergului, unde Schubart murea cu încetul. Înțelege că trebuia să fugă.

Încredințează proiectul lui unui prieten devotat, muzicantului Streicher, un om de ispravă, care consimte să-l însoțească, întrevăzînd în ce-l privește continuarea studiilor muzicale la Hamburg. Economii lui Streicher vor acoperi cheltuielile călătoriei. Schiller se gîndește să se despartă de părinți și de restul familiei, adunată acum la Solitude, unde tatăl, ajuns maior, împlinea funcțiunile unui supraveghetor al grădinilor și serelor castelului. Face pe jos drumul pînă la Solitude, în tovărășia lui Streicher și a unei doamne Meyer, în peisajul cel mai desfătător, prin locurile copilăriei. Maiorul Kaspar Schiller nu trebuia însă pus la curent cu proiectul ce fugă, pentru a nu avea să împartă vreodată răspunderile cu fugarul. Astfel, pe cînd Streicher și doamna Meyer țin de vorbă pe maior, Schiller trece cu mama lui într-o altă odaie. După un timp, Dorothea se întoarce cu ochii plîni.

A sosit ziua fugii. La Solitude a avut loc o vinătoare de căprioare; seara s-a jucat teatru și parcul s-a aprins cu sute de lumini. La porțile orașului nu era de gardă regimentul lui Schiller. Streicher ne-a lăsat povestirea hotărîtoarei zile de 22 septembrie 1782, ziua fugii lui împreună cu poetul. Preparativele plecării trebuiau să fie gata încă de dimineață. Schiller își strînsese puținele lui lucruri, costumul civil cu care urma să treacă granița, rufe, câteva cărți, operele lui Haller, ale lui Shakespeare și alte cîteva. Dar, cînd pe la 10 dimineața, Streicher se duce să transporte la locuința lui toate lucrurile poetului, acesta îi citește mai întîi o poezie compusă în aceeași dimineață, după ultima lui vizită la lazaret, o replică la o odă de Klopstock. Streicher este milostiv. Ascultă și admiră poezia. Abia după-amiază s-au sfîrșit toate pregătirile. La nouă seara, Schiller apare la locuința lui Streicher. Aduce cu el cîteva pistoale, ascunse sub haină; unele din ele sînt stricate rău și sînt vîrîte în cufere. Se urcă în trăsură și pornesc. Numai Streicher avea asupra lui un document de călătorie. La porțile orașului sînt opriți de garzi. Cine sînt domnii? Unde merg? Doctor Wolf și doctor Ritter, răspund călătorii. Merg la Esslingen. Drum bun!

Porțile se deschid. Pe la miezul nopții ajung în dreptul Ludwigsburgului și văd cerul nopții învăpăiat de luminile aprinse la castel. Schiller caută să ghicească, prin întuieric, care poate să fie casa părinților. Streicher îl aude oftând: „Mamă, mamă!” Pe la două noaptea au ajuns la Enzweihingen și cer cafea într-un han. Schiller scoate un caiet cu poezii nepublicate ale lui Schubart. Una din ele este *Der Fürstengruft*, pe care prizonierul a scris-o săpînd-o cu un ascuțit metalic în zidul umed al carcerii. La opt dimineața au atins granița Palatinatului. Dispoziția lui Schiller este excelentă, admiră splendoarea regiunii, glumește cu trecătorii, rîde cu poftă.

## HOȚII

Scriu povestirea unei vieți; nu scriu un studiu literar, totuși cînd operele eroului meu au fost pentru el mari evenimente ale vieții, etape importante ale dezvoltării lui, trebuie să mă opresc mai cu dinadinsul în fața lor, pentru a încerca să zugrăvesc omul prin ele.

În ce fel îl reprezintă pe Schiller *Hoții*? — piesă care „glorifică mărinimia unui tînăr în război fățiș cu întreaga societate”<sup>1</sup>, cum o caracterizează Engels? Ce semnificație și ce valoare are această dramă? Este opera unui tînăr, a unui elev. Autorul a început s-o scrie încă din 1777, cînd se găsea pe băncile școlii. Citise în *Magazinul suab* din 1775 o povestire a lui Schubart, ceva în legătură cu istoria inimii omenești (*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*), în care doi frați îndușmăniți își dispută sufletul tatălui lor, un nobil. Unul din ei acaparează iubirea bătrînului, înnegrindu-l pe celălalt și obținînd îndepărtarea lui. Dar cînd fratele nedreptățit, ajuns tăietor de lemne într-o pădure, salvează pe bătrînul atacat de bandiți mascați, el știe să ierte și să iubească mai departe, se consacră cu totul îngrijirii moșneagului, în timp ce fratele intrigant va trăi în ascunzătoarea lui, ca șef al unei bande de răufăcători. Tema fraților dușmani fusese de mai multe ori tratată de poezii epocii, de pildă de Klinger și de Leisewitz. Era o temă iubită a preromantismului german, a perioadei Sturm und Drang, căreia îi plăceau conflictele violente, situațiile dramatice cele mai acute, acelea în care afectele omenești ating gradul suprem al intensității.

Schiller reia această temă, îmbogățind povestirea lui Schubart cu episoade noi, localizînd-o mai precis, și dîndu-i o semnificație socială mai săgetătoare, întrucît face din fratele nedreptățit, din Karl Moor, un rebel ridicat împotriva orînduirii nedrepte a vremii, și din fratele intrigant, din Franz, un reprezentant al acestei orînduiri. În celebrele-i disertații de la mijlocul secolului, Jean-Jacques Rousseau arătase, în Franța, că orînduirea vremii, feudală și absolutistă, însemna o îndepărtare a omului de natură și că viciile ei proveneau din această îndepărtare. Omul natural era, pentru Rousseau, bun și drept; crimele feudalității apăreau deci ca abateri de la norma naturii.

Dacă Franz Moor poate să intrigueze cu atîta perfidie împotriva fratelui său, dacă se poartă cu atîta cruzime față de tatăl lui, dacă devine insensibil la glasul conștiinței, la acel „instinct al inimii”, despre care vorbise Rousseau, împrejurarea

<sup>1</sup> K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

devenise posibilă numai din pricina prețului mare acordat bogăției și puterii în comitatul strămoșesc. Schiller vrea deci să ne spună în *Hoții*: Iată ce monstru poate deveni un feudal, atașat cu totul de interesele clasei și orînduirii lui, uitător de toate comandamentele naturii în om! Burghezia ridicată acum în toate țările Apusului european și care, în Franța, avea să execute curînd marea ei revoluție, ducea lupta împotriva feudalității și absolutismului în numele naturii. Feudalitatea și absolutismul erau înfățișate ca orînduiri antinaturale. Orînduirea burgheză trebuia să însemne înapoierea la natură. Acesta era sensul dat de Jean-Jacques Rousseau acțiunii lui filozofice și literare. *Hoții* lui Schiller reprezintă una din expresiile poetice ale acestui fel de a gîndi, poate cea mai patetică dintre ele, în tot cazul cea ajunsă la notorietatea cea mai mare din cîte epoca a produs în literaturile Apusului.

Dramă rousseau-istă, a aberației antinaturale a feudalității, *Hoții* este și o dramă cu oameni puși în afară de lege, printre care pot apărea caractere înalte, inspirate de idei grandioase. Un așa-zis „bandit“ poate fi un rebel, un erou în luptă cu orînduirea nedreaptă a vremii lui. Răufăcătorul eroic, acela a cărui faptă înseamnă o lovitură aplicată orînduirii tăgăduită de el, reprezintă o temă literară venită din fundul veacurilor. Poate cel dintîi dintre rebelii eroici și generosi este Prometeu al legendei grecești, al lui Eschil, pe care zeii îl numesc un fur și-l pedepsesc, punîndu-l în lanțuri. Asfel de figuri au putut apărea, ca baroni rebeli în luptă cu suzeranii lor mai puternici, în toată epoca medievală. Dar pînă cînd rebelii generosi sau demonici să se transmită, prin sutele de căi ale cărților poporane, romantismului mai nou, un exemplar desprins din galeria lor a apărut, ca banditul Roque, în *Don Quijote* al lui Cervantes, cunoscut și amintit de Schiller. Poetul preromantic, împreună cu toată generația și curentul lui literar, se oprește cu predilecție în fața caracterelor titanice, a marilor individualități sfîrșimătoare de legi. Götz von Berlichingen, cavalerul cu mîna de fier al lui Goethe, este unul din acești titani. Karl Moor al lui Schiller, fiul contelui francon care răzbună nedreptatea suferită de el, lovind în societatea unde ea devenise posibilă, devastînd regiuni întregi, aprinzînd orașe, este alt exemplar al aceleiași serii literare. Individualismul burghez, adică o formă de manifestare împotriva orînduirii vremii, auto-rizează și admiră rebeliunea individului, saltul lui în afară de circuitul social și împotriva acestuia. Karl Moor cristalizează aceste tendințe.

Schiller a explicat odată motivele literare ale dramei sale în autorecerzia pe care i-o consacră în „Wittebergisches Repertorium der Literatur“, o revistă scoasă de el împreună cu Petersen și profesorul Abel, în 1782 și 1783, și din care au apărut numai trei numere. Pentru care motive au fost aleși ca eroi ai dramei sale caractere excepționale, în care scleratețea intră cu o parte mai mică sau mai mare? Schiller amintește vorba lui Rousseau, care lăuda pe Plutarh pentru că a ales, ca obiecte ale descrierilor sale, pe criminalii sublimi. Repulsia față de crimă, observă Schiller, nu exclude totdeauna admirația. Pe de altă parte, un caracter atins de crimă este totdeauna mai interesant decît unul virtuos, deoarece acesta din urmă se dezvoltă totdeauna către fînte care pot fi prevăzute mai dinainte, în timp ce cel dintîi înfățișează meandre și oculuri, o dezvoltare mai dramatică. Cum putem pune în lumină apoi splendoarea virtuții decît făcînd-o să triumfe asupra viciului? Eroii dramei lui Schiller vor fi deci tîlhari, figuri sclerate. Dar pe cînd Karl Moor va fi stăpînit de idei înalte, de dorința fierbinte de a răzbuna nedreptățile vremii și de a ameliora umanitatea, Franz este un demon tîrîtor, întruchiparea urîșeniei morale în formele ei extreme. După categoriile dramatice ale vremii, Franz este intrigantul, o figură

deopotrivă cu Jago sau Richard ai lui Shakespeare, amintiți de tânărul autor. Intrigantul Franz este în același timp un raisonneur, personajul care produce necontenit motivele raționale ale faptelor sale și le exprimă în maxime și sentințe. Aceste maxime și sentințe, prin care Franz Moor lichidează obiecțiile de conștiință apărute lui din când în când, reproduc unele din argumentele filozofilor iluminiști și materialiști ai vremii împotriva prejudecăților morale; deși, adaugă Schiller îndată, ca o precizare necesară, aceste argumente aveau, la filozofii care le întrebuițaseră, rolul de a înnobila pe om. Rezumînd întreaga caracterizare de sine, Schiller notează în felul său poetic o tendință mai marcată spre eroism și energie, decît spre molicieune și drăgălășenie. Un motiv pentru care, adăugăm noi, caracterul cel mai puțin izbutit al piesei este Amalia, nepoata crescută de bătrînul conte Moor, rîvnită cu perfidie de Franz, iubită de Karl și îndrăgostită de el. În schimb, toate celelalte personaje ale piesei, diferiții tilhari, mai ales Spiegelberg și Schweizer, Schusterle și Kosinski, sînt destul de energic individualizați, poetul pricepîndu-se să obțină cîte un portret caracteristic din oamenii aceleiași categorii.

Autorecenzia lui Schiller, la care se adaugă darea de seamă a premierei, scrisă de el și atribuită unui corespondent din Worms, sînt texte care dovedesc în autorul lor un perfect simț critic, o mare luciditate. Acum cîțiva ani, chemat de directorul unui teatru din București pentru a vorbi actorilor săi despre *Hoții*, a căror reprezentare se proiecta din nou, n-am găsit alte multe lucruri de spus spre critica și îndrumarea spectacolului, în afară de cele notate de Schiller însuși în textele amintite. Poetul cunoaște defectele lucrării lui. Îi știe lungimea cam exagerată, patru ore întregi, fără a pune la socoteală pauzele, chiar cînd actorii se grăbesc. Știe că piesa stagnează la un moment dat, că episoadele ei sînt atît de numeroase, încît s-ar fi putut scoate din ea mai multe piese felurite. Cunoaște și neajunsurile dicțiunii lui, abuzul de hiperbole, care creează pentru actori obligația de a-și tempera intonația, de a nu cădea în păcatul nesuferit al unei declamații zgomotoase. Este mai puțin conștient de sărăcia rolului Amaliei, care nu evoluează în nici un fel de-a lungul celor cinci acte ale piesei, rămîne mereu asemenea cu sine, nu numai în simplitatea, dar aproape în lipsa ei de conținut sufletesc. Schiller a încercat apoi să justifice uciderea Amaliei de către Karl, care își răscumpără libertatea față de oamenii bandei lui, oferindu-le cadavru iubitului ca preț al libertății lui. Acest gest este absurd, nejustificat și monstruos, incomprehensibil. Un om care iubește nu se poate hotărî niciodată la un astfel de sacrificiu. Iubirea tinde către conservarea, apropierea și perfecționarea obiectului ei, atunci cînd acesta rămîne inocent și nu cășunează amantului nici o durere. Nu cumva Schiller nu cunoscuse iubirea, atunci cînd își scria prima lui dramă? Tot atît de nemotivat este și finalul piesei, faptul că eroul se predă puterii executive, ca un criminal de rînd. Un revoluționar nu sfinșește niciodată astfel. El își poate da moartea, dacă acțiunea lui eșuează, ca aceea a lui Karl Moor, cînd constată nedemnitatea și cruzimea în fapte a tovarășilor lui, dar nu se poate da în puterea acelora a căror orînduire o tăgăduiește. Poate că acest final nepotrivit a fost, din partea lui Schiller, o concesie făcută statului despot al vremii, dar și în acest caz se cuvine să regretăm în poetul nostru o slăbiciune a caracterului, o pornire spre concilierea comodă, purtătoare și de alte roade în opera lui.

Am numit *Hoții* lui Schiller opera unui tînăr, a unui elev, dar, trebuie să adăugăm îndată, a unui tînăr și elev de geniu. Desigur, cunoașterea de oameni a poetului era destul de redusă în epoca în care scrie prima lui dramă. Mai ales cunoașterea

femeilor era și poate va rămîne insuficientă în opera lui. O materie de observație psihologică și socială există totuși în *Hoții*. Mehring, în studiul atît de pătrunzător consacrat poetului, are dreptate să observe că atunci cînd Franz Moor, privindu-și giuvaierurile, își amintește de primii lor proprietari, curteni și demnitari, care după ce le obținuseră prin înșelătorie și prevaricație, le cedaseră aceluia devenit posesorul lor de-acum, prin faptele violenței și ale înșelătoriei, Schiller se gîndea, desigur, la odioșii miniștri ai lui Karl-Eugen, renumiți pentru abuzurile și crimele lor, un Montmartin, un Wittleder. Bătrînul tată al fraților Moor, liberat din turnul în care era lăsat să moară de foame, reproducea pentru toți spectatorii contemporani figura tragică a lui Moser și Schubart, prizonierii de la Hohentwiel și Hohenasperg. Ecourile de viață contemporană, în împrejurările Wurttembergului oprimat, sub conducerea unui despot feudal, nu sînt deci absente în *Hoții*. Se poate adăuga că ceea ce Schiller a observat direct și cu mai mult rod pentru opera sa au fost suferințele de tineri; *Hoții* ne înfățișează tabloul unei asociații tinerești, una din primele opere ale psihologiei juvenile pe care le cunoaște literatura europeană. Grupul de tineri din *Hoții* constituie un tablou de generație, al acelei serii de oameni care în aceeași epocă puneau în discuție temeliile și îndreptățirea așezării sociale a vremii, pregăteau o revoluție și imprimau o direcție nouă literaturii. *Hoții* sînt expresia generației *Sturm und Drang*. Remarcabilă mai ales, în această primă lucrare dramatică a lui Schiller, este însă observația de sine a poetului, lectura clară în propriile lui tendințe. Cîte o componentă a sufletului său se va găsi în toate creațiile dramatice ale lui Schiller, dar aci, în Karl Moor, regăsim pe însuși creatorul lui în elanul patetic al celor douăzeci de ani ai săi, în ebuliție intelectuală neobișnuită, gata să explodeze sub presiunea ideilor îndrăznețe care îi traversează mintea, purtat de valul unei violențe interioare manifestate în vorbe și în fapte, dintre care unele decisive ca ale destinului. Mai mult decît toate amintirile contemporane, *Hoții* ne fac să-l vedem și să-l simțim pe Schiller tînăr. Pentru a fi izbutit acest lucru și pentru a fi trimis epocii sale un mesaj de libertate, primit de ea cu înfiorare și recunoștință, drama lui poartă pecetea genialității, este opera unui poet care va avea de spus de aci înainte multe lucruri hotărîtoare omenirii.

## FUGARUL

Deasupra capitolului de viață care începe îndată ce părăsește Stuttgartul, biografii lui Schiller înscriu cuvîntul „fugarul”. Poetul este acum un fugar, ba chiar un proscris, un om fără adăpost, fără mijloace, expus în orice moment măsurilor de represiune, în căutarea unui rost în viață care deocamdată i se refuză suspectului și prigonitului, obligat să accepte ajutorul străin, venit de altfel uneori de la suflete generoase și înțeleghătoare.

Ajuns la Mannheim, Schiller scrie ducelui pentru a-i arăta că este gata să se înapoieze la Wurttemberg, dacă i se garantează impunitatea și libertatea de a putea să se consacre mai departe literaturii. Scrisoarea este deferentă, dar fermă. Răspunsul îi sosește prin comandantul regimentului, care îi comunică, din ordin, că ducele îi va arăta îndurare, dar fără alte angajamente din partea acestuia. Calea înapoierii era deci închisă.

Chiar în primele zile după sosire, Schiller citește unui grup de actori ai teatrului din Mannheim noua lui dramă, *Fiesco*. Impresia este dezastruoasă. Regizorul Mayer îl întreabă în secret pe Streicher dacă nu cumva adevăratul autor al *Hoților* este altă persoană. Dar când Mayer, cerînd manuscrisul, îl citește singur, în timpul nopții, constată că *Fiesco* este o capodoperă și că proasta impresie produsă de lectura lui Schiller provenise numai din pronunțatul accent șvab al acestuia, din exagerarea declamației lui.

Rămînerea mai departe în Mannheim nu era cu puțință, deoarece, la cererea ducelui, fugarul ar fi putut să fie oricînd arestat și extrădat. Cei doi prieteni găsesc o ascunzătoare la un hangiu din apropierea Mannheimului, la Sachsenhausen. De aci îi scrie Schiller lui Dalberg. Excelența sa baronul este înștiințat că i se adresează un om fugărit, lipsit cu totul de orice mijloace de a trăi. Trei sute de guldeni, un acout asupra viitoarelor lui drepturi de autor l-ar ajuta să-și plătească datoriile contractate la Stuttgart pentru imprimarea *Hoților* și i-ar oferi posibilitatea să subsiste cîtva timp. Dalberg răspunde că nici o sumă nu poate fi avansată poetului, atîta timp cît *Fiesco* se găsește în forma actuală, neîntrebuintabilă pentru teatru.

Punga lui Streicher se golea văzînd cu ochii și zăbovirea în jurul Mannheimului era primejdioasă pentru prietenii care se temeau de iscoadele trimise pe urmele lor. Pornesc deci către nord, spre Frankfurt; de aci la Mainz, pe Rin, îmbarcați pe o corabie cu mărfuri. După o noapte petrecută la Mainz, pornesc pe jos către Worms, nouă ceasuri de mers, și apoi la Nierenstein, unde poposesc la un han și se bucură de admirabilul vin întăritor din podgoriile locului. Mai bine era totuși să se înapoieze undeva, în apropiere de Mannheim, unde la mare nevoie puteau să se adreseze regizorului Mayer, editorului Schwann, singurele suflete umane aflate pînă acum printre străini. Se îndreaptă deci către Oggersheim, la un ceas depărtare de Mannheim, unde îi așteaptă soții Mayer, împreună cu alți doi admiratori ai poetului. I s-a găsit aici, într-un han, o odăiță cu un singur pat, pe care va trebui să-l împartă cu Streicher. Acesta își descrie amicului așezîndu-se îndată la masa de scris, pentru a lucra la noua lui tragedie, *Luiſe Millerin*, viitoarea *Intrigă și Iubire*. Timp de opt zile, poetul, care se dădea acum drept un doctor Schmidt, nu părăsește camera. Venise toamna, și, în serile lungi, în timp ce odaia era luminată numai de lumina lunii, Schiller o măsoară în lung și-n lat cufundat în gînduri, cîntîndu-și singur... Amintirea părinților, a Christophinei nu-l părăsește. Îi scrie, dătîndu-și epistola din Leipzig, indicație falsă, pentru a deruta pe indiscreți și pe spioni. Să fie liniștiți părinții, căci este sănătos și-i merge bine. Datoria făcută la Landauen s-o achite din vînzarea lucrurilor lui, rămase la Stuttgart. Pentru celelalte datorii va purta singur de grijă. Va scrie mai multe în zilele următoare, căci acum observă că mina i se înțepenește. Unui doctor Jakobi, un cunoscut, îi comunică planurile de viitor. Are de gînd să plece la Berlin, unde a stabilit legături prețioase, de acolo la Petersburg, ca medic. Îi povestește lui Jakobi și despre călătoria lui de-a lungul Rinului, unde, dîndu-și mereu un alt nume, putuse asista de mai multe ori la conversații în care interlocutorii vorbeau despre autorul *Hoților* și unii din ei, mai ales femei, exprimau dorința arzătoare de a-l cunoaște. La Frankfurt ceruse în șase librării un exemplar din *Hoții*, dar cartea nu mai era de găsit. Dacă proiectul plecării la Petersburg izbutește, „fugarul” de acum va deveni un „cetățean liber al lumii”, *ein freier Welthürger*.

În primele zile ale lunii noiembrie, la Oggersheim, prelucrarea lui *Fiesco* în vederea reprezentării este terminată. Este înștiințat de aceasta Dalberg, care trebuia

să decidă. Decizia lui Dalberg este zdrobitoare pentru poet. Piesa, chiar în forma ei nouă, nu putea fi acceptată, nici plătită, răspunde baronul, care, înapoiat de curînd de la curtea lui Karl-Eugen, unde fusese primit ca un oaspete de seamă, nu voia să-și asume riscurile protejării unui fugar și a unui proscris. Inima lui Schiller sîngează desigur, dar această inimă, notează Streicher, era prea nobilă, prea mîndră, pentru a trăda ceva din simțirile încercate.

Întîrzierea în preajma Mannheimului devenea inutilă. Încotro să pornească? Se gîndește să-și mai vadă o dată mama și pe Christophine, care sînt chemate la Bretten, la jumătatea drumului dintre Stuttgart și Mannheim. Cele două femei ajunseseră la Bretten și descinseseră la hanul unde se schimbau caii de peștă, cînd, la miezul nopții, sosește un călăreț: era Friedrich, nespus de vesel, încrezător în viitor. Stau de vorbă cu toții pînă în zori și rămîn împreună alte trei zile.

Cînd se înapoiază la Oggersheim, se vede nevoit să ia o hotărîre. Finanțele lui Streicher erau cu totul sleite. Hangiul scria cu creta pe o tablă neagră datoriile domnilor doctori Schmidt și Wolf. Cel dinții dintre aceștia, poetul, își vinde ceasul. Atunci sosește o sumă de la Schwann, care cumpără manuscrisul lui *Fiesco*, plătind un ludovic de aur pentru fiecare coală. Banii sînt întrebuințați pentru plata datoriilor și cumpărarea cîtorva vestimente calde, căci începuse o iarnă grea. Doamna von Wolzogen propune poetului să-l adăpostească la moșioara ei de la Bauerbach, în Turingia, nu departe de Meiningen, orașul de reședință al unui alt duce. Propunerea este acceptată. Drumul către Bauerbach pornea de la Worms. Căzuse zăpadă mare și era un frig de crăpau pietrele. Însoțit de Henriette von Wolzogen, de Streicher, de regizorul Mayer, Schiller ajunge la Worms către sfîrșitul lunii noiembrie. La han a poposit și o trupă ambulantă care joacă o melodramă *Ariadna la Naxos* (a lui J. C. Brandes), cu mijloace atît de naive, cu o recuzită atît de ridicolă, încît întreaga societate rîde cu mare poftă, în afară de Schiller, concentrat și grav, înțelegînd parcă din spectacol mai mult decît ce li se arăta celorlalți. Cînd însă vine timpul mesci de seară, și cînd pe masa hanului apare, în afară de mîncările calde, renumitul vin al regiunii, auriul Liebfrauenmilch, veselia generală îl cucerește și pe Schiller. Curînd se produce despărțirea de prieteni. Mîna lui Schiller rămîne multă vreme într-a lui Streicher. Cei doi prieteni nu-și spun nici o vorbă, nu se îmbrățișează, nu varsă lacrimi, dar în privirile lor, în strîngerea mîinii frățești grăiește, încă o dată, tot ce fusese unul pentru celălalt.

Streicher va renunța să mai ajungă la Hamburg; va rămîne la Mannheim. Schiller va sosi în noul lui azil, după patruzeci și cinci de ceasuri de călătorie grea pe drumurile înzăpezite, pe-alocuri curățate de viscolirile iernii.

## IARNA ȘI PRIMĂVARA LA BAUERBACH

Bauerbach este un sat în pădurea Turingiei, așezat într-o vale umbroasă, stăruind de veacuri la umbra castelului Henneberg, în apropiere de Meiningen. Henriette von Wolzogen are aci o mică proprietate, cu încăpătoare și frumoasă casă țărănească și o gospodărie bine întemeiată. Schiller ajunge la Bauerbach, în zilele Crăciunului și este îndată instalat, spre deplina lui mulțumire. Găsește camere încălzite, așternut curat, mîncare din belșug. Îl slujesc oameni din sat și, în afară de

ei, nu vrea să facă cunoștința nimănui. Doctorul Ritter are mult de lucru; nu iese mai niciodată din casă.

Totuși, chiar pe la începutul lui decembrie, cunoaște pe bibliotecarul din Meiningen, domnul Reinwald, un bărbat mai vîrstnic, care are calitățile și defectele profesiei sale. Este un om meticulos și pedant, cam ipohondru, dar curios de cărți și de idei. Se poate sta de vorbă cu el, cînd apare pe neașteptate la Bauerbach. Schiller îi scrie din cînd în cînd, în lungile seri de iarnă, atunci cînd simte nevoia unui tovarăș al singurătății. Reinwald va deveni cumnatul lui Schiller, bărbatul Christophinei. Pînă atunci va fi la Bauerbach singura relație a lui Schiller, care va căuta în el un „prieten nobil“, adică omul mereu visat de poet. „În singurătatea de acum, îi scrie Schiller, și într-o țară străină, simt nevoia unui prieten nobil. Pot să-mi îngădui speranța măgulitoare că voi găsi în dumneata un astfel de prieten?“ Poetul îi cere noului amic diferite mici servicii, să-i împrumute scrierile critice ale lui Lessing, să-i procure un pfund de tutun de prizat, hîrtie de scris, cerneală. Îi trimite o poezie compusă de curînd. A primit și îi mulțumește pentru ziarele din Gotha, unde a întîlnit de mai multe ori numele lui: un semn că mai trăiește. Îi face plăcere să citească anunțurile de cărți noi. Se simte foarte singur, parcă ar fi închis într-o celulă cu gratii, și trebuie să observe că geniul se irosește în solitudine, că are nevoie de impulsuri exterioare. Vizita unui prieten, o carte bună îi răscolesc gîndurile, căci puterile spiritului sînt deopotrivă cu coardele unui instrument, pe care numai un spirit înrudit poate să le facă să răsune. Ultima vizită a lui Reinwald i-a făcut mult bine. I-a comunicat amicului bibliotecar ceva despre noile lui proiecte literare, o dramă în legătură cu un anumit Friederich Imhof, pentru care ar avea nevoie de cărți despre iezuiți, despre convertiri religioase, despre bigotismul care corupe caracterele, despre inchiziție și despre victimele nefericite ale jocurilor de noroc. Poate bibliotecarul să i le procure? Poetul oscilează de altfel între proiectele lui literare, trece pe rînd de la manuscrisul lui *Imhof*, la acel al *Luisei Millerin*, al *Mariei Stuart*, al lui *Don Carlos*. Acesta din urmă îl acaparează mai ales. Ar putea să dea un portret puternic și situații mișcătoare, zăgrăvind pe adolescentul înflăcărat, victima unui tată și a unui soț gelos, a unui inchiizitor crud și a barbarului duce de Alba. Noua piesă ar împlini o lipsă în teatrul german, care și-a ales rareori figurile din rîndurile marilor personalități publice. I-ar fi necesară, pentru realizarea proiectelor sale, o bună istorie a Spaniei, prin care s-ar pune la curent cu caracterul național al spaniolilor, cu moravurile lor, cu „statistica“ poporului. Nu cumva se găsește în biblioteca lui Reinwald scrierea lui Brantôme despre Filip II?

La 14 aprilie s-a sculat dis-de-dimineață și s-a dus în coliba din grădină, pentru a lucra la *Don Carlos*. Este plin de subiectul lui și notează, pentru Reinwald, gînduri intime, îndemnurile lui poetice cele mai adînci. Scrisoarea din aceeași zi a lui Schiller este una din cele mai importante pe care le trimite din singurătatea de la Bauerbach. „Orice compunere poetică, scrie Schiller, este o prietenie entuziastă, o iubire platonicească pentru o creatură a minții noastre“. O astfel de creatură se confundă însă cu noi înșine, este o parte din noi, așa cum fiecare culoare a spectrului solar este o parte a luminii. Toate caracterele omenești dorm în fundul sufletului nostru, dar realitatea, natura le cheamă la viață. Dăruim iubirea noastră, ca poeți, acestor fapte, cu care dorim să restabilim unitatea, să ne contopim cu ele, ca în orice iubire. Eroul poetului trebuie să fie prietenul lui. Geniul poetic este facultatea prieteniei superioare. Creația poetică este o formă înaltă a simpatiei umane, iar *teama* și *mila* (din care Aristoteles făcea componentele emoției tragice), poetul trebuie



să le încerce el însuși pentru croul său. De aceea nu i se pot cere poetului numai daruri ale observației, ci și puterea de a iubi. Din această pricină, mai mult decât pe *Emilia Galotti* a lui Lessing, prețuiește Schiller pe *Iulius din Tarent* al lui Leisewitz. Ceea ce a fost Iulius din Tarent pentru poetul lui, este Don Carlos pentru Schiller: prietenul inimii lui, o ființă îndrăgită. Îl poartă în sufletul lui, rătăcește cu el împreună pe toate cărările din Bauerbach. Scrisoarea din 14 aprilie 1783 către Reinwald este una din cele mai semnificative din câte putem citi pentru a cunoaște lumea de gânduri a poetului, afectele lui tipice, timbrul specific al vieții lui sufletești.

Un alt corespondent din vremea iernii, apoi a primăverii din Bauerbach, este Henriette von Wolzogen, care se găsea acum din nou pe lângă copiii ei, cei patru băieți de la Karlsschule și o fată de șaisprezece ani, Lotte, pe care o ținea pe lângă ea. Prima scrisoare, din 8 ianuarie, poartă ca indicație a locului de unde scrisoarea pornește, orașul Hanovra, desigur pentru a deruta pe indiscreți. Dar tot pentru același scop îi comunică Henriettei că se gîndește să emigreze în Anglia, ori poate în lumea nouă? „Dacă America de Nord devine liberă, m-am hotărît să plec acolo, scrie Schiller. Clocoțeste ceva în vinele mele și mi-ar plăcea să fac câteva salturi în acea lume hurducată (holperichte Welt), despre care să se ducă vestea“. La începutul lui februarie apare primăvara. Friederich îi închină Henriettei un gând al prieteniei. Ziua i se pare mai frumoasă, gîndindu-se la ea. A hotărît să urce dealul, să pătrundă în pădure. Va lua și o armă cu el; poate va împușca o pasăre de pradă. Nu cumva în sufletul lui Schiller a încolțit iubirea pentru doamna von Wolzogen? Henriette este încă o femeie tînă, și-a pierdut soțul de timpuriu, iar admirația, ca și binefacerile îndreptate către poet cu vădită uitare de sine (căci ducele Karl-Eugen ar fi putut să se răzbune împotriva aceleia care găzduia pe fugarul din armata lui), erau împrejurări capabile să explice îndeajuns sentimentele tandre ale poetului, poate chiar gîndul însoțirii cu gazda lui. Au trecut oare și prin mintea Henriettei astfel de gînduri? Într-un rînd, îi aduce la cunoștință lui Schiller că va sosi la Meiningen, însoțită de Lotte și de un domn von Winckelmann, un cunoscut al poetului de la Stuttgart. Întreaga societate va apărea apoi la Bauerbach. Schiller ghicește că Winckelmann are intenții matrimoniale față de Lotte, încurajate de Henriette. Reacția lui Schiller este hotărîtă și oarecum neașteptată. Ivirea lui Winckelmann la Meiningen ar trăda secretul în care poetul se învăluie și l-ar expune poate la urmări. Pretendentul la mina Lottei nu va deveni de altfel, cu nici un preț, prietenul lui. Dacă proiectele doamnei von Wolzogen urmează să se înfăptuiască, atunci el va trebui să plece din casa ospitalieră de la Bauerbach. Să-i scrie deci lămurit prietena lui ce are de gînd să facă, pentru a-și lua măsurile din vreme. Îl va dura dacă va trebui să renunțe la atîtea frumoase speranțe, dar în existența lui de pînă atunci mîndria îi făcuse virtuții lui atîtea servicii, încît a sosit poate momentul să-și sacrifice virtutea pe altarul mîndriei. Era limpede, Schiller o iubea pe Lotte, a cărei tînără înflorire nevinovată îi robise cu totul simțirea.

A sosit luna mai și, împreună cu ea, doamna von Wolzogen cu fiica ei. Schiller a pus să se croiască o alee nouă în grădină, a împodobit-o de o parte și de alta cu flori și, în fața casei, a ridicat un arc de triumf din ramuri de brad. S-au dus cu toții la biserică însoțiți de salve de pușcă, a cîntat fanfara satului, preotul a rostit un cuvînt de bun sosit. Cele două doamne au adus o scrisoare a lui Wilhelm, fratele mai mare al lui Lotte. Schiller îi răspunde: „Ai dreptate, scumpe Wilhelm, că mă invidiezi pentru norocul de a putea să trăiesc în societatea mamei și a sorii d-tale... Am simțit aici pentru înfrînta oară, pe deplin, cît de puțin îmi trebuie spre a fi fericit.

O inimă mare și caldă este condiția fericirii, și un prieten este desăvârșirea ei. Fii mulțumit, scumpul meu, că le ai pe amândouă... Mi-ai încredințat-o pe Lotte, pe care o cunosc bine. Îți mulțumesc pentru această mare dovadă a iubirii pe care mi-o porți. Văd, din aceasta, că îți faci idei înalte despre mine, căci numai un om cu simțiri nobile poate merita să călăuzească sufletul nobil al sorii d-tale. Te încredințez, scumpe prieten, că te invidiez pentru norocul de a avea o soră atât de vrednică de a fi iubită. Rămasă precum a ieșit din mâinile creatorului, nevinovată, cu sufletul cel mai frumos și cel mai simțitor, nimic din corupția generală nu atinge curata oglindă a inimii ei — așa o cunosc pe Lotte și vai de acela care ar arunca o umbră asupra acestui suflet nevinovat! Fii încredințat de grija mea pentru călăuzirea instrucției ei, de care nu mă tem decât pentru motivul că pasul de la respect și înflăcărată simpatie la alte simțiri este repede făcut“.

Este o declarație deschisă, onestă, împărtășită familiei. Peste câteva zile, Henriette și Lotte au plecat încă o dată la Meiningen, unde urmează să fie primite la curte. Schiller îi scrie doamnei von Wolzogen rugînd-o să nu accepte pensiunea pe care ducea ar oferi-o pentru Lotte. În locul celor o sută de taleri, Schiller va scrie o nouă tragedie în fiecare an. Înțelege că viața de curte o dezgustă pe prietena lui. O mare nenorocire i se pare faptul că a fost recunoscut la Meiningen și că, dacă va trebui să apară acolo, va fi nevoie să spună impertinente proștilor care se interesează de el. Altădată dorea gloria, acum însă îi preferă un *l'œuf à la mode* bine făcut, iar cît despre muza lui este gata s-o trimeată slujnică la grajduri. Mai sînt două zile pînă la înapoierea Henriettei și a lui Lotte. Ce greu trece timpul! Le va aștepta în drum, la stîna.

Se găsește oare Schiller în pragul unor hotărîri, menite să-i asigure o fericire pașnică în cercul unei familii iubitoare? Din Mannheim i-a sosit vestea că Dalberg, care, pesemne, s-a convins că ducele nu-l mai urmărește pe poet, dorește acum să-i joace piesele. Teatrul încercase, fără succes, câteva reprezentații noi, îi trebuia o piesă bine făcută, capabilă să repete izbînda *Hoșilor*. Schwann publicase *Fiesco*. Prezența poetului la Mannheim devenea indispensabilă. Va pleca deci într-acolo, dar nu va lipsi decât vreo șase săptămîni. Își lasă mai toate lucrurile la Bauerbach. Dar cum să ajungă la Mannheim? N-are bani. Se găsește un cămătar care împrumută suma necesară. Doamna von Wolzogen girează.

## FIESCO, INTRIGĂ ȘI IUBIRE

Noua recoltă literară cu care Schiller se înapoiază la Mannheim reprezintă produsul unor elaborări de mai mulți ani. Conjurația lui Fiesco la Genua este un subiect care l-a preocupat pe poet încă din timpul anilor de studii la Academia militară. Îi atrăsese atenția asupra lui Fiesco o vorbă a lui Rousseau care îl compara cu eroii lui Plutarh. Izvoarele le-a găsit poetul apoi în scrierile pe care le-au consacrat conjurațiilor și tribunului genovez de la mijlocul veacului al XVI-lea, cardinalul de Retz, englezul Robertson în a sa *Istorie a lui Carol Quintul*, apoi autorii francezi ai unei *Istории a conjurațiilor* și ai unei *Istории a Genovei*. Poetul procedează însă cu libertate față de datele istorice. Adevăratul Fiesco a murit într-un accident, atunci cînd ajunsese la scopul străduințelor lui: un sfîrșit nesemnificativ, fără valoare

dramatică. Este posibil ca spirite înzestrate cu o mare perspectivă asupra lumii să înțeleagă semnificația adîncă pe care o are chiar un fapt întîmplător. Dar poetul, adaugă Schiller în prefața dramei sale, lucrează pentru spiritele mai mărginite ale umanității comune, pe care dorește s-o instruiască, și astfel el este în dreptul său atunci cînd procedează cu libertate față de datele istorice. Adresîndu-se publicului care avea să vadă „tragedia republicană“ a lui Schiller, autorul stabilește un principiu curajos: „o singură mare emoție în sufletul spectatorilor, obținută prin ficțiune, cîntărește pentru mine mai mult decît cea mai strictă exactitate istorică“.

Fiesco, conte de Lavagna, se pune în fruntea unei conjurații urzite pentru a îndepărta, de la conducerea Genovei, dinastia Doria, din care mai trăiesc bătrînul Andreas, dogele în funcțiune și Gianettino, nepotul precedentului și moștenitorul lui prezumtiv, un tînăr corupt și abuziv, gata să instaleze tirania lui prin sacrificarea senatorilor republicani. Conjurația este sprijinită de bătrînul republican Verrina, care aflînd însă de violarea ficei lui, Berta, de către Fiesco, înțelege că are să se teamă în acesta de un alt tiran. În luptele pentru putere, Gianettino Doria urmărește să-l ucidă pe Fiesco și acesta pe Gianettino. Unealta crimei este maurul tunisian Muley Hassan, care după ce este dezarmat cînd încearcă să-l lovească pe Fiesco, trece în slujba lui, răscoală poporul și-l ucidă pe Gianettino. Fiesco nu aflase încă de sacrificarea rivalului său, cînd, înîlnindu-și propria lui soție iubită, pe Leonore, îmbrăcată, pentru a se putea strecura printre rîndurile faționarilor, în mantia lui Gianettino, este luată drept acesta și omorîtă de propriul ei soț. Durerea pierderii teribile umanizează sufletul aspru al lui Fiesco. El este gata să libereze pe sclavii de pe galerele lui, cînd triumful lui ca stăpînitor al Genovei părea asigurat, dar Verrina îl azvîrle în mare, scăpînd patria de un alt tiran.

Am arătat că, în finalul dramei sale, Schiller se îndepărtează de adevărul istoric, lipsit de semnificație. Acest final a fost, de altfel, de mai multe ori schimbat. La Mannheim, în 1783, Fiesco își frînge singur sceptraul său, renunță la putere și rămîne simplu cetățean al orașului. Dar după doi ani, cînd piesa este jucată la Dresda, Fiesco moare prin pumnalul lui Verrina, care se predă justiției. Este incontestabil că în versiunea reprezentată la Mannheim și impusă de Dalberg, piesa își pierde ascuțișul ei revoluționar, deoarece renunțarea lui Fiesco la putere era de fapt acceptarea vechilor stări de lucru, pe care ar fi fost tocmai rolul lui istoric să le înlocuiască. Dar chiar în versiunea ei originală și în aceea citită astăzi, acțiunea finală a republicanului Verrina este cel puțin rău calculată, fiindcă o dată cu el era făcută posibilă revenirea tiraniei casei Doria, pe care ultima scenă o și anunță. Verrina sacrifică deci pe tiranul prezumtiv, pentru a face posibilă astfel instalarea din nou a vechii tiranii.

*Fiesco* este prezentat de Schiller ca o „tragedie republicană“, dar ideea republicană nu este nici chibzuit, nici favorabil reprezentată, atunci cînd poetul o reflectă prin gîndirea destul de confuză a lui Verrina și o arată speculată de un tînăr ambițios și lipsit de scrupule, cum este *Fiesco*. Patosul revoluționar al lui Schiller obținuse o întrupare mai izbutită în figura lui Karl Moor din *Hoții*. Dar acesta fusese un erou iubit de poetul lui, un „prieten al sufletului său“, cum Schiller cerea să fie orice creație dramatică, în timp ce Fiesco este văzut oarecum dinafară, ca un personaj istoric cu care creatorul lui nu intră nici un moment în stare de fuziune sentimentală.

S-a vorbit despre o influență a lui Lessing asupra noii drame a lui Schiller și, în adevăr, *Fiesco*, ca și *Hoții* și ca dramele care vor urma, ca *Intrigă și iubire* și *Don Carlos*, este o dramă a luptelor pentru libertate, a căror serie, atît de semnificativă

pentru stările de opinie ale noii burghezii germane în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, începe cu lucrările dramatice ale lui Lessing și continuă cu acele ale tânărului Goethe și ale lui Schiller. Dar în afară de aceasta, *Fiesco* este și o dramă care reține ecourile luptelor sociale și politice din vechile cetăți italienești, așa cum ele au format reputația acestora și au transmis-o în imaginea devenită tradițională a Italiei medievale și renascentiste. Găsim deci și în *Fiesco* al lui Schiller, ca în atâtea drame italiene dinainte și de după el, aceleași tablouri de viață rafinată și coruptă, aceleași caractere pasionate, dar egocentrice și uneori scelerate, cum teatrul european ne-a înfățișat mereu, începând cu Shakespeare. Un erou shakespearean ni se pare a regăsi și în caracterul maurului Hassan, de altfel unul din cele mai izbutite ale piesei întregi, amestec de penetrație, de cinism, de șiretenie și cruzime, figură neliniștitoare și bufonă a unei unelte lipsite de scrupule, care nu ezită în fața crimei, dar sfârșește în spînzurătoare, și care poate oferi unui actor cu multe mijloace un mare succes de scenă.

Citim astăzi „tragedia republicană“ a lui Schiller cu participarea pe care o inspiră, prin adîncimea problematicii lor, toate dramele poetului, dar uneori cu osteneala provocată de stilul ei încărcat, prea figurativ, uneori umflat-sentențios: un motiv pentru care scenele moderne introduc rare ori, în repertoriile lor, tragedia *Fiesco*.

Mult mai iubită de publicul modern, mai deseori și totdeauna reluată cu succes, este cealaltă piesă a lui Schiller din aceeași epocă, „tragedia burgheză“ *Intrigă și iubire* (*Kabale und Liebe*), cum a propus Iffland ca titlu pentru vechea *Luise Millerin*, despre care a fost de atîtea ori vorba în cursul acestei narațiuni... Proiectul piesei a fost schițat de Schiller încă din zilele arestului la Stuttgart și a fost desăvîrșit treptat în vremea refugiului la Oggersheim și Bauerbach, pînă cînd piesa este în fine jucată, în 1783, la Frankfurt pe Main și la Mannheim, și tipărită în anul următor. O dată cu *Intrigă și iubire*, Schiller se înapoiază la problemele lui cele mai constrîngătoare și la materialul lui de observații directe, prin care noua dramă dobîndește caracterul unei evocații realiste, cu toate mijloacele ei de stil împrumutate adesea patetismului cam exagerat al curentului literar Sturm und Drang.

Este cunoscut subiectul piesei văzută de toată lumea. Maiorul Ferdinand von Walter, fiul prezidentului von Walter, înalt demintar la curtea unui prinț german, iubește pe Luise, fiica muzicantului Miller. Prezidentul von Walter dorește însă să căsătorească pe fiul lui cu lady Milford, favorita prințului, pentru a-și spori astfel influența pe lângă acesta. Fiindcă Ferdinand refuză căsătoria, prezidentul concepe o intrigă neagră, cu ajutorul secretarului Wurm; arestează pe părinții Luisei și obține de la aceasta o scrisoare de dragoste pentru mareșalul curții von Kalb, un document al infidelității, care trebuia să ajungă în mîna lui Ferdinand. Intriga reușește prea bine. Căzuseră între timp, cîteva din barierele care împiedecau unirea celor doi tineri curați: plecarea de la curte a lady-ei Milford, indignată de imoralitatea prințului care vindea pe tinerii țărani, ca soldați, în America; hotărîrea prezidentului de a binecuvînta unirea Luisei cu Ferdinand, atunci cînd se simte amenințat de hotărîrea acestuia de a-i denunța multele abuzuri și crime. Cînd însă scrisoarea smulsă Luisei ajunge în mîinile lui Ferdinand, acesta hotărăște să-și ia viața, împreună cu a iubitei. Drama se sfîrșește cu sacrificiul tinerilor nevinovați, victime ale imoralității și intrigilor de la curtea unui prinț german al vremii.

Schiller și-a intitulat piesa o „tragedie burgheză“, adică una aparținînd genului creat în Anglia cu *Neguțătorul din Londra*, propagat de Diderot, în Franța, cu

*Tatăl de familie (Le Père de famille)*. Ideea de a introduce oameni din burghezie ca personaje ale unei acțiuni dramatice, în care eroii apar ca figuri însuflețite de o mare demnitate umană, capabile de fapte ale depășirii de sine, era un rezultat al creșterii în conștiința proprie a clasei burgheze, în proces de înălțare acum în toate țările din apusul și centrul. Europei. De unde tragedia clasică își alegea personajele dintre eroii legendari și dintre capetele încoronate, burghezia dăd scenei numai figuri comice, noua specie tragică revoluționează tradițiile teatrului clasic și dă expresie felului în care burghezia timpului ajunge să se simtă și să se prețuiască. Tragedia burgheză dăduse în Germania pe *Miss Sara Sampson* a lui Lessing, pe *Clavigo* a lui Goethe. Schiller apare în succesiunea acestora cu *Intrigă și iubire*, care jucată, curînd, pe toate scenele germane, a răscolit sensibilitatea epocii.

Este una din cele mai reușite creații dramatice ale lui Schiller. Engels a numit-o, în scrisoarea către Minna Kautski din 25 noiembrie 1885, „prima dramă germană cu tendință politică”<sup>1</sup>. Și, în adevăr, tendința acestei drame nu este contestabilă. Poetul vorbește aici în numele micii burghezii germane, ale cărei avanii de tot felul, suferite în statele micilor despoți feudali ai epocii, găsesc glas și expresie în noua dramă. Schiller se întoarce acum către cercul său propriu de probleme, dar cu o tendință mai precisă decît în *Hoții*, cu utilizarea întregii materii de observații, adunate din cunoașterea stărilor de lucruri din Württemberg, deci cu o localizare și o datare mai exactă a evenimentelor prezentate scenic. Adevărul, observat și simțit, al creației sale, este vizibil în viața, în vigoarea caracterelor create de el. Tînărul pasionat Ferdinand, mînios ca un Achile; Luise, ființă pură, dar hotărîtă și demnă, poate cel dintîi caracter feminin realizat al teatrului schillerian; lady Milford, ființă azvîrlită în situația ei de luptele politice ale patriei sale, jucînd un rol lamentabil la curtea prințului care o adăpostise, pentru a o transforma în favorita lui, dar „fică a unui popor liber”, ne spune poetul, care recunoaște în Anglia țara primei înălțări a burgheziei; blindul muzicant Miller, capabil la ocazii să vorbească în numele cîstei lui nepătate; soția lui Miller, mică burgheză mărginită, destul de măgulită de înclinarea pe care un vlăstar al aristocrației o arată copilei ei; neagra canalie Wurm, deopotrivă cu patronul lui, prezidentul; mareșalul curții von Kalb, figură comică de curtean, nul și degradat, fără onoare și fără bărbăție; toate aceste personaje trăiesc cu adevăr în piesa lui Schiller, jucată și astăzi cu un succes care s-a menținut mereu în timpul atît de lung scurs de la prima ei reprezentare. Vorbirea personajelor este și ea adevărată, notată, precum este, din felul de rostire al oamenilor din clasele sociale înfățișate de ele, cu multele lor forme orale și colocviale ale zicerii, deși pe alocuri, hiperbola patetică, maxima generalizatoare, ne aduce un ecou din stilul literar al vremii.

## POETUL TEATRULUI DIN MANNHEIM

Drumul de la Bauerbach la Mannheim durează mai multe zile. Cad ploii torențiale. De la Wernerts, Schiller îi scrie Henriettei: „Crede-mă, scumpa mea, că cu cît cunosc lumea mai bine și cu cît îmi vin mai mulți oameni, cu atît pătrunzi mai

<sup>1</sup> K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 133.

adînc în inima mea și cu atît îmi devii mai scumpă“. A doua zi, de la Frankfurt, corespondentul Henriettei se plînge de căldurile insuportabile, de proastele condiții de viață în tot timpul călătoriei.

Spre sfîrșitul lunii iulie 1783, Schiller a ajuns, în fine, la Mannheim. Își face încă o dată socotellile, notînd toate prețurile. Suma de care dispune nu-i va permite să rămînă în Mannheim mai mult de trei săptămîni. L-a regăsit pe Streicher, cu care se mută din nou împreună, într-o locuință găsită la zidarul Hölzel, un om de mare omenie. Dalberg lipsește din oraș, actorii sînt în concediu, ca și cele mai multe dintre familiile cunoscute. Zilele trec fără nici un rod. Arșița verii îl împiedică să lucreze.

A sosit, în fine, Dalberg, care îl primește cu mare amabilitate, dîndu-i dovezile unei deosebite considerații. „Omul, scrie Schiller, este numai foc, dar, din păcate, foc de pulbere, îndată aprins, repede stins“. Baronul îi făgăduiește reluarea *Hoților*: va organiza și o ședință pentru lectura *Luisei Millerin*. Bună primire află Schiller și din partea lui Schwann, care îi arată scrisori de la Wieland, în care marele scriitor exprimă sentimente calde și înalta lui apreciere pentru Schiller. Nimic nu-l va face însă să prelungească șederea în Mannheim. Dorește din toată inima să se regăsească la Bauerbach, lingă aceea pe care, ca un „fiu iubitor“, o numește „buna lui mamă“. Cînd afla însă că Winkelmann urmează să vie la Bauerbach și să rămînă acolo două luni, proiectele înapoierii la Henriette și Lotte sînt părăsite. Se hotărăște atunci că primească oferta lui Dalberg care îi propune să rămînă la Mannheim un an de zile, în care timp va pune la dispoziția teatrului trei piese, pentru care va primi 300 de florini și produsul întreg al cîte unei reprezentații din fiecare din ele. Contractul era avantajos, întrucît poetul spera să cîștige, pînă la 1 august 1784, între 1200 și 1400 guldeni, din care cu o treime ar fi putut achita vechile datorii de la Stuttgart și pe acele făcute cu girul doamnei von Wolzogen.

Pe la sfîrșitul lui august, Schiller cade grav bolnav. S-a răspîndit în Mannheim o molimă primejdioasă, atribuită aerului nesănătos care se răspîndește din mlaștinile Rinului. Mayer cade victima grozavei epidemii, un fel de malarie. Bolnavii, scuturați de friguri, sînt tratați cu chinină, vomitive și regim alimentar sever. Schiller zace îndelung și se restabilește cu mare greutate. Primul acces îl surprinde pe cînd se afla în cercul familiei Schwann și frisonul care începe să-l zgîlție este atît de puternic, încît trebuie culcat, învelit, calmat cu ceai de China, și, abia tîrziu, cînd tremurul incetează, este trimis acasă cu litiera. Dar cînd, a doua zi, Schwann și nica acestuia se duc să-l viziteze, îl găsesc în camera lui, în mijlocul unei dezordini teribile, cu obloanele închise și cu două sticle de vin de Burgundia pe masă, răcnind înspăimîntător. Ce s-a întîmplat? Și-a pierdut poetul mințile? Schiller explică într-un suspin adînc: „L-am luat de guler pe maur!“ A doua zi îi citește lui Schwann noua scenă cu Moby Hassan din *Fiesco*.

În tot timpul bolii, odaia lui Schiller este asaltată de vizitatori. Unul din ei, actorul Müller, îl găsește într-o zi pe poet, după o noapte de lucru, întins într-un fotoliu, rigid, arătînd ca un mort. Accesele de friguri sînt intermitente, astfel încît, în răstimpurile dintre ele, poetul continua să lucreze, ieșea din cînd în cînd, prînzea la Schwann și la Dalberg, care trăia ca un prinț. A predat teatrului manuscrisul revăzut al lui *Fiesco*: au început repetițiile. Schiller este foarte deschis la criticile care i se aduc, și lucid, cum îl regăsim ori de cîte ori își judecă operele, cunoaște foarte bine neajunsurile tragediei sale: „Limba înflorită pe scenă, scrie el, este mai mult decît izbitoare; este ridicolă, și monoloagele lungi obosesc“. La 11 ianuarie

1784 are loc premiera. Primirea făcută noii piese este rece, dar alte teatre germane o cer și o joacă în curînd. Schiller înțelege motivele insuccesului relativ al lui *Fiesco*, la Mannheim, scriindu-i lui Reinwald: „Libertatea republicană este aici un sunet fără înțeles, un simplu nume; în vinele palatinilor nu curge sînge roman”. La Berlin piesa este mai bine primită și este jucată de mai multe ori, iar la Viena, Joseph II autorizează reprezentarea ei în teatrul curții. Un mare succes, amintind întrucîtva pe al *Hotilor*, are *Intrîgă și iubire*, la mijlocul lui aprilie 1784. Un martor al premierei, credinciosul Streicher, ni-l descrie pe Schiller urmărind reprezentația dintr-o lojă, însoțind cu mișcări ale feței fiecare replică, pe cele bine sau pe cele fals debitate, trimițînd fulgerele privirilor în sală cînd efectul calculat se produce în adevăr. La sfîrșitul primului act, Schiller știe că piesa va prinde. Cînd, în fine, cortina cade asupra ultimei scene, publicul izbucnește în aplauze, în aclamații furtunoase, „cum nu era de loc obiceiul în acea epocă”, notează Streicher.

Încă de la începutul anului, Schiller devine membru ordinar al „Societății germane princiare din Palatinat”, o societate academică, cum se găseau mai multe în orașele de reședință. Prin conferirea acestui titlu, poetul dobîndea calitatea unui cetățean palatin și se putea bucura de protecția prințului. Într-una din ședințele din luna iunie ale „Societății germane”, citește Schiller o comunicare despre *Efectele unei scene bine orientate*, publicată mai tîrziu sub titlul: *Scena considerată ca instituție morală*. Poetul se întreabă dacă activitatea căreia îi consacră partea cea mai bună a lucrării lui spirituale poate fi pusă de acord cu demnitatea spiritului său? Scopul oricărei fapte a spiritului este asigurarea fericirii omenеști. Teatrul răspunde acestui scop, făcînd să se resfrîngă în oglinda lui chipul hîd al vîtiului, acel frumos și atrăgător al virtuții, ajutîndu-ne să cunoaștem mai bine soarta omenеască, inspirîndu-ne sentimente de dreptate față de cei nefericiți, care chiar atunci cînd comit un delict grav sau o crimă trebuie înțeleși și merită compasiunea noastră. „Umanitate și toleranță au început să devină spiritul dominant al vremii noastre, scrie poetul; razele lor au pătruns pînă în forurile justiției și chiar mai departe în inimile prinților. Ce rol au avut scenele noastre în această operă divină? Nu sînt ele acelea care au lărgit cunoștințele oamenilor despre om, despre mecanismul ascuns al acțiunilor lui? O clasă de oameni îndeosebi are motive să fie mai recunoscătoare scenei. De-acolo aud stăpînitorii lumii ceea ce n-aud niciodată sau numai rare ori au prilejul să audă: Adevărul; ceea ce nu văd nicicînd sau numai rar: stăpînitorii lumii văd aci pe om”. Teatrul n-are de altfel numai o influență morală individuală; acțiunea lui este generală, luminează întregul popor. „Scena este canalul prin care, pornind de la partea cugetătoare a poporului, lumina înțelepciunii se scurge și se răspîndește, cu blîndele ei raze, în întregul stat. Noțiuni mai juste, principii mai luminoase, sentimente mai curate se propagă de aici prin toate arterele poporului; negura barbariei, a întunecatei superstiții dispăre, noaptea face loc luminii triumfătoare”. În teatru, în fața scenei, se îmbină armonios plăcerea cu învățătura, odihna cu activitatea, distracția cu foloasele educației. Nici o putere a suflului nu se dezvoltă aici în paguba celorlalte energii ale lui. Omul este solicitat în întregime de spectacolul teatral și toți spectatorii laolaltă se unesc într-o singură ființă, astfel încît fiecare din ei, sporit și înnobilit prin toți ceilalți, devine mai om, devine omul. Comunicarea lui Schiller, la „Societatea germană”, este manifestul lui dramatic, un text de mare însemnătate, atît prin tot ceea ce el reține din ideile tuturor iluminiștilor asupra rostului social al teatrului cît și prin acele principii prin care

poetul va trece mai departe de programul iluminist, în viitoarele lui scrieri de filozofie și estetică.

În vremea în care dădea o sistematizare gândurilor sale asupra menirii teatrului, scrie Schiller și micul lui studiu asupra cabinetului de antichități din Mannheim (*Der Antikensaal zu Mannheim*), în forma unei scrisori atribuite unui călător francez. Influențele antice intraseră cu o parte înseamnă în formația școlară a lui Schiller, ale cărui prime poeme conțin adeseori mijloace stilistice sau motive literare culese din literaturile antichității. În *Hofii*, poetul intercalase, intonat de Amalia, cântecul despărțirii lui Hector de Andromaca. La Mannheim, suprafața de atingere a tinărului scriitor cu lumea și arta celor vechi se lărgise, prin mijloacele puse la îndemână de expoziția de statuară antică, colecție de reproduceri în ghips după originale celebre. Se găseau acolo Hercules farnezianul, grupul lui Laocoon, Apollo din colecțiile Vaticanului, un Antinous, Gladiatorul murind, un Castor și Polux, Venus de Medicis, un faun, o serie întreagă de busturi grecești și romane și alte multe reproduceri, bine întocmite, în fața cărora Schiller se oprește îndelung și le caracterizează în cuvinte entuziaste. Pretutindeni întâmpină poetul tendința de înnobilitare a tipului omenesc, ca și cum artiștii vechimii ar fi prescris speciei omenești o țință mai înaltă decât cea actuală. Pentru artistul antic, zeii sînt oameni mai nobili și oamenii sînt aproape zei, cu toții „copii ai aceleiași familii”. Privind un torso al lui Hercules, scos din ruinele vechii Rome, poetul reflectează: „Acest torso îmi povestește că acum 2000 de ani a existat un om de seamă care a putut crea așa ceva, că a existat un popor care a inspirat unui artist un astfel de ideal, că acest popor credea în adevăr și frumos fiindcă le simțea în mijlocul lui, că acest popor a fost nobil, fiindcă virtutea și frumusețea sînt surori născute din aceeași mamă”. Și amintindu-și de soarta poporului grec înjosit și gemînd sub jugul otoman, poetul exclamă: „Lumea a trecut de atunci prin mii de prefaceri și forme. S-au înălțat tronuri și s-au prăbușit. Au apărut continente din mări și peste uscături s-au revărsat apele. Barbarii au devenit oameni și oamenii s-au sălbăticit și s-au transformat în barbari. Zarea blîndă a Peloponezului a degenerat împreună cu locuitorii ei; acolo unde altă dată jucau Grațiile, unde zîmbea Anacreon, și Socrates murea pentru înțelepciunea lui, hălăduiesc astăzi otomanii. Și totuși, prietene, epoca de aur trăiește încă în acest Apollo, în această Niobe, în acest Antinous și torso acesta stă în fața mea, neatins, indestructibil, document etern și netăgăduit al Greciei divine, chemarea poporului ei către toate popoarele lumii”. Întîmpinăm aci unul din primele manifeste filoelene, deopotrivă cu al lui Holderlin în *Hyperion*, cu acele mai tardive ale lui Byron și Chateaubriand, prin care cauza libertății popoarelor va face un pas înainte.

Cei doi ani pe care Schiller avea să-i trăiască la Mannheim nu treceau fără roade pentru el. Alături de cristalizarea ideilor, a tendințelor poetului, se produc printre multe evenimente și destule cauze de amărăciune. Familia continuă să-l socotească, în ciuda succeselor lui literare, un tînăr rătăcit, orientat pe un drum greșit. „Cum crezi că ne simțim noi părinții — îi scrie tatăl, maiorul Schiller — cînd ne gîndim că n-ai fi ajuns în toate încurcăturile și nu ne-ai fi făcut atîtea griji, ba ai fi obținut tot ce ai fi dorit, dacă ai fi rămas aici; ai fi fost mai fericit, mai împăcat cu tine și mai folositor lumii, dacă ai fi perseverat pe calea de mijloc și n-ai fi vrut să te arăți mai presus de alții”. Să ia aminte fiul: un mare talent n-are nevoie să se arate în atitudinile lui exterioare. Iată pe domnii pastori Hahn și Fulda, oameni deosebiți, vizitați de toți învățații călători prin Ludwigsburg, atît de modești,



întru nimic deosebiți de concetățenii lor. Friedrich ar putea să ia exemplu de la ei! Într-altă scrisoare, maiorul refuză să plătească suma de 300 florini cu care fiul s-a îndatorat la Stuttgart, de când cu prima tipărire a *Hoșilor*. Girantul vechilor polițe a fost arestat și numai datorită lui Holzer, care a pus o parte din sumă la dispoziție, a fost liberat. Doamna von Wolzogen îi scrie că la Meiningen, creditorul lor a devenit insistent cerind plata datoriei și a dobânzilor. Schiller nu este însă în măsură să achite ceva. Suma pe care conta, ca urmare a contractului încheiat cu Dalberg, nu s-a realizat. Directorul teatrului îl sfătuiește să reia studiul medicinei și să încerce a trece doctoratul la una din Universități. Sfatul acesta, menit să asigure poetului baza materială a existenței lui, îi vine și din partea tatălui. Schiller se arată docil. Dar pentru a se putea consacra studiului medicinei în răstimpul necesar obținerii gradului de doctor, i-ar trebui o anumită sumă. N-ar putea Dalberg să i-o acorde? Directorul teatrului din Mannheim nu găsește nici un mijloc.

Îi propune atunci acestuia scoaterea unei reviste teatrale, o „Dramaturgie mannheimeză“, asemănătoare aceleia publicate de Lessing la Hamburg. Oferta este respinsă. Se gîndește în fine să scoată o revistă, și, astfel, în martie 1785, iese primul număr al *Thaliei renane* (*Rheinische Thalia*). Revista se deschide cu o mîndră declarație: „Scriu ca cetățean al lumii și nu ca slujitor al unui prinț“. În articolul-program poetul își descrie drumurile lui de viață pînă în acel moment, formația lui, și ajunge să precizeze poziția lui actuală. Toată producția literară a vremii și — am putea spune — întreaga creație artistică a lumii, în toate epocile, se dezvoltase în cadrul mecenatismului, adică în cadrul relațiilor de dependență ale unui artist față de patronul și comanditarul lui princiar sau aristocratic. Încercînd să pună o publicație periodică la temelia existenței lui materiale, să trăiască adică din veniturile lui literare, Schiller înțelege să rupă cu mecenatismul tradițional și să stabilească singurul raport de dependență vrednic de un artist modern, acela cu publicul format din oamenii liberi ai poporului său, adică acei care luptau contra servituzilor sociale ale timpului: „S-au desfăcut toate legăturile mele, scrie Schiller. Publicul a devenit pentru mine totul, studiul, suveranul, confidentul meu. De aci înainte îi aparțin numai lui. Mă voi înfățișa numai acestuia și nici unui alt tribunal. Numai de acesta mă voi teme și numai pe acesta îl voi cinsti. Ceva măreț mă mișcă atunci cînd mă gîndesc să nu mai suport alte legături decît pe ale exigenței (*Ausspruch*) lumii întregi și să nu mai apelez la alt tron, în afară de sufletul omenesc“. Prin aceste mîndre cuvinte, Schiller devine unul din primii scriitori ai democrațiilor burgheze în ascensiune. Atitudinea lui cetățenească în domeniul literar este, din acest moment, fixată. Dar rigoarea teoretică a amintitei declarații de principii a trebuit să se plece uneori în fața anumitor compromisuri. Spre sfîrșitul anului 1784, marele duce de Sachsen-Weimar, Karl-August, se găsea în vizită la Darmstadt și, în cursul unei serate literare la prințul moștenitor, ascultă pe Schiller, sosit acolo pentru această împrejurare, citind un fragment din noua lui tragedie, din *Don Carlos*, poate același pe care poetul îl va tipări în primul număr din „Thalia renană“. A doua zi, Karl-August îi scrie poetului, comunicîndu-i că i-a conferit titlul de consilier în serviciul său. Se schița astfel pentru Schiller un nou drum de viață. Dar, pînă a ajunge pe acest drum, poetul mai trebuia să treacă printr-o nouă epocă intermediară, dezvoltată din legături care încep a se țese la Mannheim.

## PRIETENE ȘI PRIETENI

Schiller este un om cu o bogată viață interioară, dar nu un om închis în sine. Deschiderea lui către lume este destul de largă și se manifestă ca putere de observație a societății, ca atitudini de luptă și curaj cetățenesc. Prin același unghi deschis către lume se înmulțesc pentru el relațiile cu societatea, pătrund în viața lui oameni numeroși, femei și bărbați.

În ce privește femeile, Schiller a recunoscut, în caracterizarea de sine din primul număr al „Thaliei renane”, lipsa lui de experiență. Această lipsă o atribuie educației de la Karlsschule, unde „porțile nu se deschideau pentru femei decât înainte de a deveni interesante și după ce încetau să mai prezinte interes”. Cînd se găsește deci în fața primelor femei, întâlnite în viața liberă de constrîngerile Academiei militare, tînărul nu le alege și n-are față de ele decît reacțiile instinctelor sale. Scharffenstein întrebuițează, în această privință, cuvinte drastice de caracterizare. Dar vor intra cu timpul, în cercul experiențelor sale, și altfel de femei, de o calitate mai înaltă. Unele din ele se vor apropia de poet cu acea înclinare delicată și înțelegătoare pe care o merita tînărul poet în luptă cu adversitățile vieții, purtătorul unui mare mesaj uman. Acestea îl vor vedea cu alți ochi decît ai colegilor amuzați de silueta deșirată a medicului regimentar, cu gîtul din caleafară de lung, călcîind stîngaci cu picioarele lui de cocostîrc. Este probabil, de altfel, că trecerea anilor, înmulțirea experiențelor, consolidarea organică au modificat înfățișarea poetului, care provoacă acum o altă impresie. Una din femeile care pătrund la această dată în viața lui Schiller, viitoarea lui soție, Charlotte von Langefeld, care îl întâlnește pentru întia oară la Mannheim, în iunie 1784, laudă statura lui înaltă și nobilă, atitudinea lui concentrată și blindă, izbitoare la „un geniu atît de puternic și nestăpînit”. Portretele lui Schiller din această vreme, de pildă pictura în ulei a lui Hetsch, păstrată în muzeul din Marbach, ne arată un tînăr nu lipsit de frumusețe. Ovalul prelung al figurii, fruntea înaltă marmoreeană, gura senzuală, nasul vulturesc, dar mai cu seamă privirea departe căutătoare, luminoasă, dar blindă și inocentă, toate acestea întocmesc o înfățișare care putea atrage.

Sînt cunoscute unele din detaliile vieții sentimentale ale lui Schiller în timpul celei de-a doua șederi a lui la Mannheim. Trece prin viața lui o tînără actriță, domnișoara Baumann. Fiica editorului Schwann, Margarethe, primește omagiile poetului și îi arată prietenie. Uneori se gîndește să se căsătorească. Îi apare în minte făptura tînără, abia înflorită, a lui Lotte care îl așteaptă poate la Bauerbach. Îi scrie atunci doamnei von Wolzogen: „Vei rîde poate, iubită prietenă, mărturisindu-ți că, de la o vreme, mă tot gîndesc la căsătorie. Nu că aș fi găsit pe cineva aici, absolut pe nimeni; în această privință sînt tot atît de liber ca mai înainte; dar gîndul acesta mi-a apărut, spunindu-mi mereu că nimic altceva nu mi-ar putea oferi liniștea fericită a inimii, libertatea necesară spiritului pentru lucrările lui intelectuale, pașnica așezare de viață, lipsită de patimi. Inima mea aspiră spre împărtășire, spre participare adîncă. Bucuriile liniștite ale vieții casnice mi-ar da seninătate în ocupațiile mele și mi-ar curăța sufletul de miile de simțiri sălbatice care mă devorează neîncetat. Am de asemenea conștiința convingătoare că aș putea face fericită pe o femeie, dacă iubirea și atașamentul profund pot face fericit pe cineva; această conștiință m-a hotărît. O, dacă aș găsi o fată, care ar putea deveni scumpă inimii mele, sau dacă aș putea să invoc cuvîntul pe

care mi l-ai dat și să devin fiul dumitale! Desigur, Lotte n-ar deveni bogată, dar fără îndoială fericită“. Este o cerere în căsătorie, dar una stângace, căci o tânără ființă încrezătoare în viață nu se poate decide la însoțirea cu un bărbat care îi propune rolul de a-i procura confortul casnic și moral. Această scrisoare dovedea, mai degrabă, că Schiller nu o iubea cu adevărat pe Lotte. Nici acum, nici mai târziu, poetul n-a depășit în afecțiunile lui pentru unele femei cercul preocupării de sine, adică n-a iubit în toată puterea cuvîntului, cu uitare a ființei proprii, cu concentrare exclusivă a interesului sentimental asupra unei ființe deosebite, intrată în chip minunat în viața sa. Henriette von Wolzogen este o femeie cuminte și pătrunzătoare, cunoaște viața și înțelege că Schiller are de clădit o operă și că drumul lui trebuie să rămână liber. Într-o scrisoare de la o dată anterioară, la câteva luni după despărțirea lor la Bauerbach, Henriette îi scrisese poetului: „În ce mă privește, fii fără grijă. Făgăduința de a trăi în preajma mea nu poate fi cu nici un preț realizată la vîrsta dumitale. Omul nu poate să se îngrijească de ceea ce depășește cu mult momentele imediat următoare și viitorul încă învăluit distruge de obicei planurile făurite, atunci cînd ele ajung să se impună clipei de față, obligîndu-ne să facem altele pentru împrejurările apărute între timp. Dumneata, dragul meu, rămîi cu toate acestea un om cinstit, dar dorințele pe care le-ai formulat altădată, chiar dacă ți-au pornit din inimă, nu încap în îndoială că vor fi mereu amîinate de altele mai importante“. Rareori o femeie, în maturitatea ei, s-a rostit cu mai multă înțelepciune și noblețe. Așa stînd lucrurile, Henriette nu putea recomanda fiicei ei căsătoria cu Schiller, și Lotte n-a devenit soția lui.

Într-o zi a sosit la Mannheim Charlotte von Kalb, o prietenă a doamnei von Wolzogen și admiratoare a lui Schiller. Charlotte von Kalb este tânără, are numai douăzeci și trei de ani, descinde din nobilimea de curte a Thuringiei și posedă un spirit împodobit prin multe lecturi literare. S-a căsătorit de timpuriu, silită de rude, și nu este fericită. Soțul ei este ofițer în armata franceză; a luat parte la războiul independenței în America de Nord și, acum, este în serviciu la fortul Landau, mai tot timpul despărțit de soția lui. Charlotte se gîndește să se instaleze în apropiere, la Mannheim, pentru a aștepta mereu pe soțul puțin iubit. Tânăra femeie are o pornire melancolică; a rămas orfană de mică și a plîns neîncetat în tot timpul copilăriei ei. I-ar putea apărea oare iubirea de care viața ei a fost atît de crud lipsită pînă acum? Întîlnirea cu Schiller, lungile discuții cu acel pe care-l considera un geniu, păreau să dobîndească însemnătate pentru Charlotte. Schiller însuși se simte atras de tînăra femeie, pentru care, ne spune Streicher, nu exista subiect literar care să nu-i fie familiar. În curînd, relațiile care se țes între Friedrich și Charlotte depășesc sfera literară. Se stabilește între ei o prietenie amoroasă, cu lungi plimbări împreună, cu schimb de scrisori în momentele în care nu se puteau vedea. Charlotte a notat odată una din convorbirile cu poetul, poate cea mai hotărîtoare din prietenia lor:

— „Te-am căutat zadarnic zilele astea, îi spune poetul. N-am mai primit nici o scrisoare de la dumneata. Unde ai fost? Ce ți-a îndreptat gîndurile în altă parte?

— Am primit vizita unor rude în călătorie și le-am însoțit în excursiile lor. Dar și eu am dorit în tot timpul ăsta să te văd și să-ți vorbesc.

— Îmi pare bine că te găsesc singură, fiindcă am să-ți comunic ceva important. Se pare că situația mea de aici trebuie să se schimbe și doresc să aflu de la mine că însărcinările mele la teatru vor lua probabil sfîrșit.

— Vor lua sfârșit? Îmi închipuiam că aceste însărcinări sînt pentru dumneata puțin lucru și că ele nu-ți răpesc prea multă vreme. Direcția teatrului nu se va putea lipsi de dumneata. Cine să te înlocuiască cu talent și știință?

— Nu pot face altfel. Ar putea apărea pentru mine și alte neajunsuri și așa ceva nu pot admite...

— Dar de ce vrei să cauți lanțuri noi? O bogată binecuvîntare te împodobește. Ți-a fost dăruită cununa poeziei, inimă pentru a simți, spirit pentru a cugeta, putere de a plăsmui ceea ce spiritul gîndește. De cînd te cunosc, cer zilelor mai mult decît le pretindeam altădată. Abia acum îmi dau seama ce puțin a fost trecutul...

— Ce fericit mă simt că aceeași gîndire ne înflăcărează și ne însuflețește! Mă temeam s-o exprim. Focul sufletului meu s-a aprins în lumina dumitale, curată. Nu trebuie să mă tem și eu de viitorul asupra căruia apasă iluzia și îndoiala? Prezența dumitale mi-a provocat un entuziasm și mi-a dat o pace, pe care înainte nu le cunoșteam.

— Ia aminte la ce poate fi îngăduit.

— O, îmi apari încununată cu o iubire deopotrivă cu iubirea de mamă, de soră.

— Dacă este așa, va trebui să îndepărtăm soarta. Cînd vei fi departe, voi căuta să-mi aduc la tăcere gîndurile și simțirile și să mă uit pe mine.

— Purificarea, încrederea ne duc spre unitate. Coardele sufletului nostru ne poartă către o armonie mai înaltă.

— Noi vom rămîne despărțiți, așa cum sîntem acum, dar cui să mă plîng, cui să-i vorbesc de viață, de stingerea mea...

— Ce zbuciumată ești! Nu te-am văzut niciodată așa; îți pizmuiam liniștea, scutită de oscilațiile simțirii.

— Dar nu știi pe ce se sprijinea această liniște? Pe legătura adevărului. Vrei s-o desfaci? Viața mi-a dăruit-o. Numai cîteva momente ne sînt hărăzite în sfera vieții curate și este oare scris ca acest dar al ceasurilor mai bune să dispară și el? O, dacă te-aș ști liber de grijile pămîntești, nu așa de preocupat de glorie, dușmanul nimicitor al liniștii.

— Știu, mai presus de toate, că nu trăim cu adevărat decît în floarea tinereții. Ești lumina sufletului meu învăpăiat! Și inima mea simte că tu nu vei tulbura niciodată acest avînt și nu vei întuneca această strălucire.

— Mi-ai zis *tu* și-ți zic la fel. Adevărul nu știe să vorbească altfel. Fericirii sînt unul pentru altul un *tu*; *tu* este pecetea unirii de-a pururi...

Dialogul acesta notat de Charlotte von Kalb, în amintirile ei, poate să nu fi decurs întocmai cum ne-a fost transmis. Pentru cititorul de azi, deprins cu transcrierea limbii vorbite, așa cum a fost fixată ca procedeu literar de progresele realismului mai nou, seria replicilor de mai sus, cu terminologia lor generalizatoare, vapo-roasă și exaltată în același timp, poate părea puțin firească. Nu trebuie să uităm însă că ne găsim în fața manifestării verbale a unor intelectuali din secolul al XVIII-lea, reprezentanții progresului social al vremii, intelectuali consacrați cultului sensibilității și al virtuții, așa cum îi formase morala care se dezvolta acum, individualistă și sentimentală, în opoziție cu etica conformistă, călăuzită de prescripțiile curților și saloanelor din secolul trecut. Expresia literară a noilor atitudini etice și sociale o dăduse Jean Jacques Rousseau și modelul scriitorului francez poate să fi influențat, în epoca dominată de marele lui prestigiu literar, nu numai scrierile autorilor, dar și vorbirea personajelor reale. Ascultînd, așadar, pe Charlotte și pe Friedrich vorbind în stilul eroilor din *Noua Heloiză* a lui Rousseau, înregistrăm

desigur și ceva din sunetul autentic al dialogului lor, așa cum se va fi produs în realitate.

Dar din acest dialog, nu totdeauna foarte lămurit în schimbul de idei care-l constituie, mai aflăm ceva și despre rezerva pe care casta și virtuoasa Charlotte înțelege să și-o impună. Unitatea, fuziunea, armonia urmau să rămână pur spirituale între cei doi îndrăgostiți. Charlotte nu înțelegea să dea mai mult. Își întemeiease viața ei pe adevăr, după cum singură ne spune, și nu voia să introducă o minciună în căsnicia ei. Dorințele lui Schiller sînt însă tumultuoase, nestăpînite. Poetul se revoltă contra cultului virtuții și al datoriei, reclamă drepturile naturii. Expresia acestei frămîntări apare în două dintre poeziile lui Schiller din „Thalia renată”: *Gîndirea liberă a pasiunii* (*Freigeisterei der Leidenschaft*), publicată mai tîrziu sub titlul *Lupta* (*Der Kampf*) și pe care poetul o antedatează, și *Resemnare* (*Resignation*). După cum critica a observat uneori, aceste două poezii sînt singurele inspirate lui Schiller de un episod de iubire. În cea dintîi dintre ele, poetul cere virtuții să nu-i pretindă o jertfă atunci cînd ea nu poate să stingă învăpăcierea inimii lui:

*Nein, - langer, langer werd ich diesen Kampf nicht kämpfen,  
Den Riesenkampf der Pflicht.  
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,  
So fordere, Tugend, dieses Opfer nicht.  
(„Mai mult, mai mult nu voi lupta de-acum  
A datoriei uriașă luptă.  
Și de nu poți să-nlături foc și fum,  
Virtute, fie-ți jertfa întreruptă”).*

În a doua poezie, în *Resemnare*, poetul se înfățișează ca un copil al Arcadiei, adică al țării în care vechile idile făceau să se nască și să trăiască ființele fericite, nedespărțite încă de pacea naturii nevinovate. Ivirea conflictelor sociale și morale a întrerupt pacea arcadiană și poetul plînge pe ruinele fericirii:

*Auch ich war in Arkadien geboren,  
Auch mir hat die Natur  
An meiner Wiege Freude zugeschworen,  
Auch ich war in Arkadien geboren,  
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.  
(„Și eu sînt în Arcadia născut,  
Natura-mi dăruie și mie  
În leagăn bucuria la-nceput,  
Și eu sînt în Arcadia născut,  
Dar scurta primăvară doar cu lacrimi mă îmbie”).*

Abia se produsese prima întîlnire cu Charlotte von Kalb, în mai 1784, cînd Schiller trăiește o altă bucurie. Prietenii necunoscuți ai operei sale îi scriu din Leipzig și îi trimît daruri: siluetele trimișătorilor, decupate în hîrtie neagră, după un procedeu artistic al timpului, o compoziție muzicală pe cuvintele cîntate de Amalia în *Hoții*, un portofoliu, frumos brodat. Grupul admiratorilor din Leipzig este compus din două tinere femei și doi bărbați. Prietenii aceștia doresc să rămînă deocamdată necunoscuți. Unul din ei îi scrie: „Într-o vreme în care arta a decăzut devenind sclava

voluptoșilor bogați și puternici, provoacă un sentiment întăritor faptul că un bărbat de seamă apare și arată ceea ce poate face încă omul. Partea cea mai bună a omenirii, dezgustată de epoca ei, năzuind spre ceea ce este măreț în mijlocul învălmășelii ființelor decăzute, simte în sine un avînt care o ridică deasupra contemporanilor, și o întărire pe drumul plin de osteneli către o țintă vrednică de ea. Ar dori atunci să strîngă mîna binefăcătorului ei și să-i arate în ochi acele lacrimi ale bucuriei și entuziasmului, menite să-l întărească pe acel binefăcător, dacă s-a strecurat cumva în sufletul lui îndoiala cu privire la valoarea contemporanilor pentru care muncește. Acesta este prilejul care m-a unit, împreună cu alte trei persoane vrednice să citească opera d-voastră, pentru a vă mulțumi și a vă aduce omagiul nostru. Ca dovadă, dacă v-am înțeles, am compus un cîntec pentru una din poeziile d-voastră... Dacă într-o altă specialitate decît a d-voastră am arătat că fac și eu parte din sarea pămîntului, atunci veți putea cunoaște numele meu. Deocamdată lucrul n-ar avea nici o importanță“.

Mesajul scriitorilor și darurile din Leipzig îl mișcă adînc pe Schiller. Ii scrie îndată Henriettei, pentru a-i vorbi de bucuria încercată prin această confirmare a muncii lui de poet. Poate că și alte cercuri de cititori din Germania, poate că posteritatea întreagă va simți în același fel. În acest caz, adaugă Schiller, „mă pot bucura de menirea mea de poet și mă împac cu divinitatea și cu soarta mea, deseori atît de grea“. După cum am văzut, revenirea la Mannheim nu rezolvase nicidecum greutățile de viață ale lui Schiller. Poetul nu găsise aici mijlocul de a trăi, nici pe acela de a da o soartă producției lui literare în viitor. Iffland, el însuși autor dramatic, pare că intrighează împotriva poetului care trebuie să aprovizioneze cu producții noi teatrul din Mannheim. Într-un rînd, jucînd unul din rolurile lui, Iffland se grimează pentru a obține asemănarea cu Schiller și caricaturizează personajul lui pe scena oficială. În zbuciumul lui, Schiller pierde din vedere pe prietenii atît de binevoitori din Leipzig; timp de șapte luni nu le răspunde. Abia în luna decembrie se gîndește să le adreseze un răspuns, în forme cordiale și cu multe scuze pentru lunga lui întîrziere, cu arătarea situației dificile în care se găsește. Prietenii se arată încă o dată generoși, nu arată nici un resentiment pentru ceea ce ar fi putut apărea ca o lipsă de considerație, răspund cu aceeași căldură binefăcătoare, se oferă a adăposti pe poetul rătăcitor și nefericit. De data aceasta, Schiller află numele admiratorilor din Leipzig: tînărul consilier consistorial Christian Gottfried Korner, Ferdinand Huber, împreună cu logodnicele lor, Dora și Minna, fiecele cunoscutului gravor Stock. Korner scrie: „Vino cît poți de repede. Vom putea vorbi mai multe decît se poate scrie acum. Ne doare că un om, care ne este atît de scump, pare a suferi. Ne măgulim cu ideea că am putea alina această suferință, și, astfel, prietenia d-tale devine pentru noi o nevoie“.

Mannheimul a devenit pentru Schiller o „închisoare“. Încă o dată poetul se hotărăște pentru un act de rupere a legăturilor, explicabil prin împrejurări oarecum asemănătoare cu acele părăsite cu ani mai înainte la Stuttgart, dar pornit mai ales din zbuciumul și violența temperamentului său. Va pleca deci la Leipzig, pentru a-l găsi pe Körner și pe ceilalți prieteni ai săi. Va studia poate dreptul, și, după ce va deveni doctor jurist, va încerca o carieră cu perspective de repede înaintare pe lîngă unul din suveranii germani. Poate că i se va înfățișa lui Karl-August la Weimar. La 9 aprilie părăsește Mannheimul. Ultimul om pe care-l vede aici este Streicher, cu care se înțelege să nu-și mai scrie pînă cînd unul nu va deveni ministru și celălalt dirijor de orchestră. Condițiile acestui contract nu s-au împlinit niciodată.

Aceste condiții aveau un caracter autoironic, ba chiar sarcastic pentru două ființe atât de puțin ajutate de îndemânarea și norocul lor. Ele însemnau de fapt o smulgere dureroasă dintr-o prietenie care cântărise greu pentru ambii prieteni. Documentele arată că Schiller și Streicher nu s-au mai întâlnit niciodată în timpul vieții lor.

## PRIETENUL KORNER

Ajunge la Leipzig, după nouă zile de călătorie. Este zdrobit de oboseală. Îi scrie îndată lui Huber, pentru a-i anunța sosirea. Korner nu era în Leipzig, dar ceilalți prieteni îi ies îndată în întâmpinare. Își închipuiau că vor descoperi pe un alt Karl Moor, cu cisme și pinteni, descins atunci din pădurile Boemiei. Li se arată o altă ființă. Impresia acestei prime întâlniri a notat-o Minna Stock, logodnica lui Korner, în amintirile ei. Este un tânăr blond, cu ochi albaștri, sfioși, dar care se însufletește îndată pentru a mărturisi noilor prieteni fericirea pe care o simte în mijlocul lor.

Huber și Göschen îi găsesc poetului o locuință pentru lunile de vară la Gohlis, un sat din apropierea Leipzигului. Începe să scrie pentru „Thalia“, pe care Göschen o luase în editura sa. Manuscrisul lui *Don Carlos* este reluat de asemenea și îmbogățit în fiecare zi. În singurătatea din Gohlis, gândurile i se înapoiază către Mannheim și către Margareta, fata lui Schwann. Îi scrie acestuia, pentru a o cere în căsătorie pe Margareta. Editorul Schwann este un om pozitiv: situația lui Schiller i se pare atât de nesigură, încât socotește cu totul nepotrivită căsătoria poetului cu fata lui. Nu-i răspunde deci lui Schiller și nu-i vorbește vreodată Margaretei de cererea pe care ea ar fi primit-o desigur.

Korner continua să nu se arate, reținut la Dresda de funcțiunile lui și de mama lui bolnavă. Schiller îi scrie la începutul lui mai 1785. Prietenia lor era o forță a lumii: „Înfrățirea spiritelor este cheia sigură a înțelepciunii. Singuri nu putem înfăptui nimic. Chiar dacă zborul îndrăzneț al cugetării ne duce pînă în regiunile cele mai îndepărtate și niciodată umblate ale Adevărului, ne simțim înfricoșați acolo de noi înșine și de singurătatea noastră, deopotrivă cu moartea“. Prietenia lui Schiller cu Körner va fi o legătură entuziastă între doi bărbați asociați în căutarea Adevărului. Acesta nu poate rămîne obiectul unei cercetări reci; entuziasmul trebuie să-l însuflească. Korner răspunde poetului confirmînd aceleași opinii și sentimente. „*Lumina și căldura* alcătuiesc laolaltă idealul cel mai înalt al omenirii. Adeseori una înlătură pe cealaltă, dar echilibrul lor este starea cea mai înaltă a omului“. Cei doi prieteni trebuie să atingă această stare. Frăția lor electivă înseamnă mai mult decît frăția de sînge. Cu uitare de sine, recunoscînd superioritatea prietenului, Korner mărturisește a nu-și fi limpezit încă un scop al vieții.

Este un om admirabil Korner. Numai cu trei ani mai mare decît Schiller, are o experiență și o cultură bogată. A călătorit și a citit mult. A studiat dreptul, dar n-are pentru această disciplină decît un interes profesional. Curiozitatea lui intelectuală este mult mai întinsă. A aprofundat îndeosebi problemele filozofice

ale vremii. Este unul din primii adepți ai lui Kant. Uneori se încearcă în compoziții muzicale, dintre care câteva îi vor fi inspirate de poeziile lui Schiller. Va da, din când în când, mici lucrări de critică literară, dar geniul lui se va realiza în prietenie. Este o natură virilă, activă și generoasă. Deschiderea și lumina minții lui vor indica ținte vrednice puterii lui de a se devota și de a sluji. Înaltele însușiri umane ale lui Christian Gottfried Körner se vor întrupa încă o dată în fiul lui și al Minnei, Theodor, poet dramatic și eroic, critic al teatrului Burg din Viena, patriot german, căzut în vîrstă tînă în luptele pentru libertate ale Germaniei ridicate împotriva lui Napoleon.

Cînd mama lui Körner moare, Schiller se duce lîngă prietenul lui. Este prima lor întîlnire. N-a trebuit să fie pronunțat numele amicului. L-a ghicit îndată pe acesta, într-o mulțime numeroasă. Schiller va celebra mai tîrziu momentul scriindu-i lui Körner la 3 august: „Ce frumoasă, ce dumnezeiască este atingerea a două suflete . . . O, prietene! Este dat numai înlăuntrii sufletelor noastre, sacrei noastre prietenii, să ne facă mari, buni și fericiți“. Schiller este cu gîndul lîngă Körner și cînd acesta se căsătorește cu Minna; le trimite atunci un poem alegoric în proză, un apolog: Cele trei fice ale lui Jupiter își dispută înfîietatea. Iubirea dă oamenilor fericirea, Virtutea le dă nemurirea; Prietenia își șterge o lacrimă, fiindcă este uitată de fericiți și este rechemată numai în durere.

Despre felul de viață al lui Schiller la Gohlis ne-au rămas mai multe documente. Se scula foarte devreme, înainte de răsăritul soarelui și își începea ziua printr-o lungă plimbare. Cînd se înapoia pe la 6 dimineața, îi comunica lui Göschen noutăți despre proiectele lui literare, rodul meditației matinale. Începe apoi să lucreze, în obișnuita lui stare de exaltare. Odată, pe cînd scria o scenă din *Don Carlos*, este găsit prăbușit pe scînduri, într-un spasm al întregului corp. Este, altfel, un prieten blînd, modest; primește cu recunoștință orice critică, nu cunoaște resentimentul. Cînd Karl Philip Moritz, cunoscutul lui Goethe de la Roma, esteticianul și romancierul, îi consacră lui Schiller o recenzie răutăcioasă într-o publicație din Berlin, poetul se bucură totuși cînd are prilejul să-l întîlnească la Gohlis și se desparte de el cu manifestări de prietenie afectuoasă, cum simțea totdeauna cînd descoperea un om cu o înzestrare mai înaltă. Pe cînd se afla la Gohlis, Körner îi adresează o scrisoare în care îi oferă posibilități materiale, pentru ca poetul să poată trăi fără griji în timpul unui an de zile. Măsura și grația acestui omagiu prietenesc merită să fie cunoscute: „Dacă aș fi oricît de bogat, iar dacă tu ai fi încredințat că ar fi un lucru de nimic pentru mine să te scutesc de orice grijă a existenței în timpul vieții tale întregi, tot n-aș îndrăzni să-ți fac o astfel de propunere. Știu că ești în stare să te întreții singur, îndată ce te-ai hotărît să muncești pentru pîine. Lasă-mi însă bucuria să-ți asigur, în timpul unui an de zile, libertatea de a nu te preocupa de agonisirea pîinii de toate zilele. În ce mă privește, pot să fac aceasta, fără să îngreunez cu nimic situația mea. Dacă vei voi, după cîteva ani, aflîndu-te în abundență, poți să-mi restitui suma cu dobînzile ei“.

În curînd Schiller se mută la Dresda, în apropierea lui Körner. Poetul scrie *Imnul către bucurie*, pentru care Körner compune muzica. Actrița Sophie Albrecht, care îl cunoaște atunci, este izbită de expresia și de noblețea înfățișării poetului, de fruntea lui frumoasă, de privirile în care se puteau citi gîndurile înalte încredințate, în aceeași vreme, manuscrisului lui *Don Carlos*. Poetul pare fericit. Cu-



noaște mulți oameni și frecventează cercuri numeroase. Întâlnește, într-unul din acestea, pe frumoasa fiică a doamnei von Arnim, din cercurile curții, pe Henriette von Arnim. Se îndrăgostește de aceasta și se gîndește să se căsătorească cu ea. Doamna von Arnim dorește însă pentru Henriette o căsătorie bogată și arată preferințe interesate unui conte Waldstein, unui bancher Eppstein. Henriette răspunde iubirii poetului și îi scrie o scrisoare în care îi mărturisește sentimentul său. Dar Henriette este o ființă cochetă și ușuratică, iar atmosfera morală a casei Arnim nu era din cele mai recomandabile. Intervine Minna Körner pentru a deconsilia căsătoria.

Manuscrisul lui *Don Carlos* nu înainta prea repede. Gînduri și preocupări felurite îl asaltează pe poet. Uneori își spune că ar trebui să se întoarcă la studiul medicinii. În lunile de vară caută liniștea la via lui Körner, la Loschwitz, în apropiere de Dresda. În primăvara anului următor este din nou la țară, la Thorandt. Lecturile lui Schiller sînt numeroase în această vreme: scrieri filozofice, multe opere de istorie, pe care le parcurge cu interesul unui psiholog și al unui moralist, în căutarea motivelor determinante ale acțiunilor omenești. Într-un rînd este cucerit de lectura romanului lui Laclos, *Les liaisons dangereuses*, document impresionant al corupției din lumea aristocrației franceze. Körner îi comunică din Dresda nou-tățile zilei: Cagliostro, renumitul aventurier, a dispărut din Londra cu bijuteriile soției lui. Ministrul de finanțe al Franței, Colonne, a trebuit să-și părăsească postul. Necker a fost exilat din Paris. Trupele ducelui de Hessa au fost alungate din Bückeburg de către prusaci și palatini. Lucrul la *Don Carlos* este adeseori întrerupt de alte lucrări mai mici pentru numere noi din „Thalia“, al căror manuscris era mereu cerut de Göschen. Cînd compunerea lui *Don Carlos* ajunge destul de departe, Schiller intră în corespondență cu Schroder, vestitul actor, conducătorul teatrului din Hamburg, care se arată foarte dispus să joace noua tragedie. Cînd, în fine, *Don Carlos* este terminat și trimis teatrului din Hamburg, iar acesta răspunde cu un avans asupra drepturilor de autor ale poetului, perspective noi păreau a se deschide. Situația lui Schiller la Dresda și Leipzig, în sarcina prietenilor lui, nu putea dura mai mult. Intervenția Minnei Körner în chestiunile lui de inimă fusese cam indiscretă și cam intempestivă. Nu cumva alunecă într-o dependență păgubitoare pentru demnitatea lui? Poetul face deci cunoscută hotărîrea de a se îndepărta, provocînd regretul amar al prietenilor, exprimat de Dora Stock: „Prea iubite prietene, bunule Schiller al inimii noastre, lasă-te mișcat de rugămintea mea, nu te despărți de noi; noi nu ne putem despărți de dumneata. Körner suferă nespus de mult de pe acum; nu mai vorbesc de mine, căci suferința mea este încă mai mare. Dacă mîhnirea lui Körner n-are nici o putere, atunci nu-ți voi mai vorbi de lacrimile mele. Făgăduiește-mi că ne vei întinde mîinile pentru împăcarea care ne va face fericiți. Sper că nu-ți cer prea mult, fiindcă știu ce datorii ai față de dumneata însuși. Scumpe prietene, spune-mi ce trebuie să fac pentru a-ți mișca inima; sînt atît de mîhnită, încît nu-mi găsesc cuvintele. Minna își va recunoaște desigur greșala. Ah, dacă inima dumitale s-ar putea lăsa mișcată de a mea“. Curios document! Atmosfera devenise prea fierbinte în jurul tînărului geniu Schiller. Trebuia deschisă o fereastră. Schiller părăsește deci cercul familiei Körner, dar nu pentru a pleca la Hamburg, ci la Weimar.

## DON CARLOS

Cei doi ani petrecuți pe lângă Korner au fost pentru Schiller o epocă productivă. În afară de multe lecturi făcute în acești ani, recolta lor literară este destul de bogată. Schiller se încearcă, în această vreme, în genuri literare noi, în narațiunea nuvelistică, în scrisori filozofice. În cel dintâi dintre aceste genuri, Schiller pregătește pentru „Thalia” două bucăți: *Criminal fiindcă și-a pierdut onoarea* (*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*) și *Vizionarul* (*der Geisterseher*). *Criminalul* lui Schiller, o narațiune pornită dintr-un fapt istoric, este povestea unui oarecare Schwann, un hangiu condamnat pentru un delict de braconaj, adus să comită apoi o faptă mult mai gravă, o crimă, atunci când dizgrația primei lui condamnări îl exclude din societate și din afecțiunea oamenilor. Un motiv literar reluat adeseori de romantism se statorește astfel: criminalul este adeseori victima societății. *Vizionarul*, rămas neterminat, narează întâmplarea unui prinț german protestant, căzut victima unui cerc de iezuiți și vizionari, călăuziți de un aventurier în genul lui Cagliostro, care manevrându-l pentru scopurile lor politice, aduc ruina lui morală. Tema acțiunii nefaste a iezuiților și, în general, a catolicismului îl preocupă intens pe Schiller în această epocă. Această temă alcătuiește și unul din firele acțiunii complexe din *Don Carlos*, față de care *Vizionarul* reprezintă deci o operă înrudită. Narațiunea lui Schiller utilizează, către sfârșitul ei, forma schimbului de scrisori, a dialogului filozofic, folosită și în *Scrisori filozofice* (*Philosophische Briefe*), compuse în aceeași vreme. Este prima scriere filozofică mai însemnată a lui Schiller aparținând fazei lui prekantiene. Conținutul ei de idei, înrudit cu al poeziilor din aceeași vreme, și, în primul rând, cu al *Imnului către bucurie*, îi dau o valoare deosebită pentru cine studiază formația treptată a operei schilleriene. Schiller lucrează încă în această epocă cu ideile teologice ale tinereții lui. Natura și legile ei sînt înfățișate în *Scrisori filozofice* drept cifrul sau alfabetul „prin care toate spiritele ajung să înțeleagă spiritul suprem și cel mai perfect”. Cuprinderea acestuia din urmă se desăvîrșește însă în actul iubirii, prin care spiritele unindu-se între ele refac, întocmai ca diferitele culori ale spectrului solar, lumina supremă. Ultima scrisoare a seriei întregi pare a fi fost scrisă de Korner și, prin ea, se introduc accente împrumutate din filozofia lui Kant, care va dobîndi curînd o mare importanță în formația lui Schiller.

Timpul cel mai întins al anilor petrecuți pe lângă Korner, l-a dat Schiller terminării și desăvîrșirii manuscrisului lui *Don Carlos*. Lucrarea începuse cu cinci ani în urmă, cînd Dalberg îi atrăsese atenția asupra acestei teme, potrivită pentru a fi dezvoltată într-o tragedie. La Bauerbach, poetul citește narațiunea în limba franceză a abatelui Saint-Real și, în timp ce manuscrisul începe să se constituie, continuă documentarea în legătură cu *Don Carlos* și cu întreaga epocă a lui Filip II. La început, Schiller a pus în centrul tragediei sale conflictul pornit din iubirea tinărului moștenitor al lui Filip II pentru mama lui vitregă, o prințesă franceză „un tablou de familie dintr-o casă domnitoare”. Curînd se produce însă încadrarea temei în lumea de gânduri și tendințe din aceeași vreme a poetului. *Don Carlos* devine o tragedie politică. Deopotrivă cu *Intrigă și iubire*, noua lucrare dramatică dezvăluie aspectele sumbre ale absolutismului. Dar pe cînd în tragedia Luisei Millerin crimele absolutismului sînt arătate la lucru împotriva unei familii burgheze, în *Don Carlos* ni se dezvăluie cruzimea absolutismului într-o mare afacere de stat. Dezvoltînd impulsuri primite din lectura dramelor lui Shakespeare, Schiller își

propusese de mai multă vreme să doteze scena germană cu tragedii istorice. *Fiesco* fusese, în această privință, un început. *Don Carlos* continuă aceeași direcție. Iubirea prințului pentru regina tânără, a doua soție a tatălui său, îi oferă acestuia posibilitatea să acuze, apoi să sacrifice pe acel care dorea să octroieze libertăți poporului Țărilor-de-Jos, unde absolutismul spaniol își exercita strașnica lui opresiune prin regimul ducelui de Alba. Interesant este că, în vreme ce Schiller lucra, în retragerea de la Kaschwitz, la noua lui piesă, din care apucase să publice fragmente în „Thalia“ din 1785 și 1786, Goethe se opri asupra unei teme asemănătoare, pe când se afla în Italia, pregătind tragedia *Egmont*, terminată încă din 1787, dar ajunsă pe scenă, la Weimar, abia în 1791. Luptele pentru libertate ale Țărilor de Jos în lungul șir de evenimente războinice și revoluționare ale sec. al XVI-lea, după ce stîrnise participarea pasionată a epocii, continuau să preocupe acum cercurile iluministe germane, cu un interes sporit de noua mișcare împotriva absolutismului și a principalului aliat al acestuia, catholicismul, cu teribilele lui mijloace de represiune, manevrate de inchiziție. Acest din urmă aspect joacă un rol important în tragedia lui Schiller. În Germania luaseră naștere, în acest timp, societăți filozofice: a franc-masonilor, a iluminaților (*die Illuminaten*), în al căror program stătea, în primul rînd, lupta împotriva intoleranței religioase și a iezuiților, care cîștigaseră o influență atît de dăunătoare pe lingă numeroase curți, pînă la expulzarea lor din multe țări ale Europei și pînă la desființarea ordinului lor. Lessing și Herder, Goethe, Wieland și Fichte au făcut parte din acele societăți. Nu s-a putut stabili dacă Schiller a avut legături cu ele. Sigur este numai că actorul Schroder, corespondentul lui Schiller și acela care a mijlocit reprezentarea lui *Don Carlos* la Hamburg, a fost membru de seamă într-una din societățile amintite, cărora le-au aparținut, cu roluri foarte importante, și cîțiva din oamenii cu care poetul va stabili legături la Weimar, un Bode, un Weisshaupt. Tot atît de sigur este că ideile cercurilor amintite apar și în felul, deplin justificat istoric, în care este reprezentat, în *Don Carlos*, rolul cercurilor religioase. Intrigile împotriva tînărului moștenitor al tronului Spaniei sînt conduse de ducele de Alba, de prințesa Eboli, curteana respinsă de tînărul prinț, și de Domingo, confesorul regelui. Cînd perfidele uneltiri izbutesc și Carlos se prăbușește, el este predat marelui inchizitor, figură de spaimă, în care se cristalizează oroarea epocii pentru rolul jucat de inchiziție în regimurile absolutismului. Marchizul Posa, prietenul nefericitului și curatului tînăr Carlos, același care îi insuflase iubirea de libertate, încearcă să-l salveze, luînd asupra sa acuzațiile aduse prințului și plătind cu viața sublima lui uitare de sine. În marchizul Posa a concentrat Schiller toate sentimentele, atît de puternice, pe care le-a consacrat totdeauna cultului prieteniei, iubirii dintre oameni luminați și buni, asociați în urmărirea acelorași idealuri înalte ale omului, căutării adevărului, luptei pentru dreptate și libertate, extinderii puterii de simpatie pînă la cuprinderea în aceeași îmbrățișare pasionată a întregii lumi. De-a pururi în căutarea omului, în a cărui prietenie să se întărească elanurile lui cele mai bune și să i se lumineze înțelesul și sensul vieții, Schiller îl descoperise acum în luminatul și generosul Korner, o natură de o înaltă distincție intelectuală și morală, al cărei model uman a avut o mare influență în crearea figurii marchizului Posa, una din cele mai emoționante ale întregului teatru schillerian.

*Don Carlos*, opera căreia Schiller i-a acordat unul din cele mai lungi răstimpuri de elaborare datorite de el unei lucrări literare, este deci un loc de întîlnire al tuturor

ideilor și tendințelor filozofice și politice, ca și ale unora din sentimentele statornice ale poetului la sfârșitul primei faze a activității sale. Dacă alăturăm însă pe *Don Carlos* de *Hoții*, cea dintâi creație a lui Schiller, putem constata și drumul parcurs de poet în timpul celor șapte ani care îl despărteau de începuturile lui. Karl Moor, eroul *Hoților*, este un rebel pornit să răstoarne, prin violență, o orînduire nedreaptă, nefirească, încărcată de multe crime, *Hoții* sînt o dramă revoluționară. Pe aceeași direcție a gândirii se situează, pînă la un punct, și *Fiesco*, o dramă inspirată de patos republican. În *Hoții* s-au asociat un grup de oameni proveniți din diferite straturi sociale, mînați de altfel de o conștiință tulbură, neluminată de o ideologie revoluționară organizată și, din această pricină, menită dezagregării morale și eşecului. Masele populare intră cu o parte destul de însemnată și în țesătura de evenimente din *Fiesco*. Ele dispar în *Don Carlos*, care nu ne mai înfățișează decît o complicată și tenebroasă intrigă de curte. Patosul revoluționar și republican al lui Schiller pare a fi intrat acum într-o fază a demisiunii. Doi ani înainte de izbucnirea revoluției franceze și într-un moment în care înțelesese, poate, înapoierea și slăbiciunea burgheziei germane, poetul pare a-și anina speranțele aspirației sale către libertate de figura unui suveran tolerant și luminat, cum ar fi putut deveni Carlos, infantele Spaniei, dacă absolutismul și execrații lui aliați n-ar fi fost mai puternici.

În cadrul acestei ideologii politice, comună tuturor burgheziilor vremii, nepregătite încă pentru acțiunea revoluționară, Schiller a scris o dramă puternică, una din cele mai admirate ale întregului său repertoriu. Deși piesa, prin mulțimea episoadelor, pare cam lungă și nu totdeauna clară, intensitatea interesului în public nu slăbește niciodată. Acest interes atît de viu se datorește dramatismului situațiilor și caracterelor zugrăvite cu pătrundere genială. Rămîn neșterse în amintire figura lui Filip II, tiranul închis în singurătatea puterii lui mohorîte, aceea a lui Carlos, tînărul nelimpezit, dar purtat de un avînt nobil, amintind pe Hamlet, a lui Posa, un alt Horațio, deosebit însă de amicul prințului Danemarcei prin iscusință, activitate și putere de sacrificiu, în fine figurile de femei, cele dintîi mai bine și mai adevărat conturate ale teatrului schillerian: Elisabeta de Valois, soția lui Filip, curată în pornirea ei iubitoare, în tandrețea ei atît de feminină, prințesa Eboli, senzuală și orgolioasă. Succesul mereu repetat al lui *Don Carlos* se datorește și înălțimii ideilor ca și debitului lor patetic, care în timpul celor aproape două sute de ani, de cînd piesa se reprezintă, umple cu siguranță sălile de spectacol cu tumultul aplauzelor furtunoase ale celor dornici de libertate, atunci cînd eroii proclamă principiile lor atît de umane sau atunci cînd Posa cere regelui libertate pentru popoarele lui oprite. Comparate cu debuturile lor, limba și stilul lui Schiller au făcut mari progrese în direcția simplității și a nobleței în dicțiune. A dispărut încărcătura preromantică, obscuritatea aluzivă, excesul metaforismului. Schiller întrebuințează acum, pentru întîia oară, versul iambic de cinci picioare, folosit de Shakespeare în dramele sale și adus de Lessing, o dată cu *Nathan der Weise*, pe scena germană. În formele lui cristaline este captat un conținut pasional, tumultuos, disciplinat în expresie prin constrîngerile acelor forme. Modalitatea clasică a artei dobîndește astfel o nouă contribuție. Sturm und Drang, ca formulă de artă, apune o dată cu *Don Carlos*.

Piesa a fost publicată de Göschen în 1787, jucată pentru întîia oară la Hamburg, la 29 august în același an, și reluată apoi pe alte numeroase scene germane.

## ALȚI ANI AI CĂUTĂRII

Schiller se hotărăște să-și găsească un drum de viață la Weimar, atras aici de renumele pe care acest oraș și-l cucerise prin prezența în mijlocul lui a lui Goethe, Herder, Wieland, cum și de faptul că suveranul locului, ducele Karl-August, îl distinsese, cum am văzut, cu titlul onorific de consilier al curții sale. Poate că aci, la Weimar, va afla Schiller locul unei așezări statornice și mijloacele de existență pe care nu le găsisese pînă acum. De cînd părăsise Stuttgartul, poetul dusese o viață rătăcitoare și nu se putuse întreține decît prin binefacerea prietenilor întîlniți, în azilul oferit de ei, cu sprijinul lor material. Rarele cîștiguri, pe care i le adusese munca sa de poet, n-ar fi putut singure să-i asigure existența, dacă nu s-ar fi găsit mereu un cerc înțelegător de bărbați și femei, capabili să priceapă cine era omul obligat să primească ajutorul lor. Nevoia unei existențe independente era însă foarte puternică în sufletul mîndru al lui Schiller. Poate că o astfel de existență va deveni posibilă la Weimar. Cu ani în urmă, ducesa regentă, Anna-Amalia, adusese aici pe Wieland, ca preceptor al fiului ei, suit acum, de curînd, pe tronul marelui ducat de Sachsen-Weimar. Wieland rămăsese aici, de unde își data scrierile și unde apărea revista lui cu mare răsunset în toată lumea germană, „Der teutsche Mercur“. Karl-August chemase aici pe tînărul renan Goethe, din care făcuse prietenul, consilierul și ministrul său. Acesta mijlocise apoi chemarea pastorului Herder, în postul de superintendent, o funcțiune înaltă în ierarhia bisericească. Cele trei mari spirite ale Germaniei din aceeași epocă se găseau deci întrunite la Weimar, devenit un punct de atracție pentru alți mulți scriitori și intelectuali, chemați de renumele acestui centru, „Atena Germaniei“.

Schiller ajunge la Weimar la 21 iulie 1787. Găsește aici o așezare de șase mii de locuitori, nici sat, nici oraș, foarte neîngrijită, capitala unui stat de o sută de mii de locuitori. Cu toată micimea și lipsa lui de însemnătate politică, ducatul de Sachsen-Weimar întreținea o armată și un aparat administrativ destul de complicat, iar în capitală, la Weimar, marele duce era înconjurat de o curte dominată de regulile celei mai stricte etichete, cu un mareșal al curții și curteni, puși în panică de apariția lui Goethe și, o dată cu el, a unei vieți mai bogate în fantezie, care părea a nu-i displace tînărului suveran.

La sosirea lui Schiller, Karl-August nu se găsea la Weimar, iar Goethe era încă în Italia, în călătoria cu atîta însemnătate pentru creația lui viitoare. Poetul întîlnește însă îndată pe Charlotte von Kalb, venită aici, dar nehotărîtă să rămînă, care își aștepta bărbatul. Revederea este entuziasă, dar Schiller observă la vechea prietenă semne de boală. Poetul îi arată portretul domnișoarei von Arnim, pe care Charlotte o găsește frumoasă și atrăgătoare. Legătura cu Charlotte va rămîne și de aci înainte în limitele pe care aceasta le fixase la Mannheim, cu toate dovezile atracției reciproce, dar și cu toate manifestările cochetăriei, pe care unii puteau să le interpreteze dincolo de semnificația lor.

Încă din primele zile, Schiller se duce să-l viziteze pe Wieland, pe care îl găsește înconjurat de nenumărați copii în vîrstă mică și de o soție atît de puțin frumoasă, încît vizitatorul se miră. Wieland îl primește pe tînărul său emul cu cordialitate, ca un vechi prieten și, în aceeași săptămînă, obține ca Schiller să fie invitat de ducesă-mamă Amalia, împreună cu doamna von Kalb, la reședința ducală de la Tiefurt. Schiller face o bună impresie ducesei mame, nu însă și aceasta poetului, care con-

stată fizionomia ei puțin simpatică, spiritul ei „din cale-afară de mărginit“. Schiller posedă titlul de consilier de curte: urmează deci să se prezinte în audiență marelui duce, îndată ce acesta se va întoarce în capitală, și să depună cărți de vizită persoanelor din aristocrația orașului. Dar dacă una din acestea ar avea ideea să-l primească? Perspectiva situațiilor neplăcute îl neliniștește pe Schiller. Când Karl-August se înapoiază la Weimar și poetul cere audiență, dar adaugă îndată că n-are de făcut nici o comunicare, ducele răspunde că va fixa audiența mai târziu, dar lasă această promisiune să cadă în uitare.

Întrevederea cu Herder a decurs mult mai rece. Acesta nu prea știa bine cine este tânărul scriitor venit la Weimar. Schiller se duce să asculte una din predicile lui Herder și este cucerit îndată de tonul lui simplu și firesc, străin de orice intenție retorică, de ideile lui atât de raționale, încât expunerea lor ar fi fost potrivită nu numai într-o biserică protestantă, dar și într-o moschee. Herder cere scrierile lui Schiller pentru a le citi și impresia este foarte favorabilă. În timpul unei mese la ducesă, unde părțile publicate din *Don Carlos* sînt comentate cu mari rezerve, Herder devine apărătorul lor și explică răccala lui față de poet prin faptul că îl judecase numai din auzite. Fiindcă Goethe lipsea din Weimar, Schiller se mulțumește să se apropie de cercul de prieteni ai marelui scriitor, atât de admirat de el. Se duce deci să-l viziteze pe maiorul von Knebel, pe care îl găsește în grădina lui Goethe, și înregistrează îndată ceva din felul de a fi și de a gândi al omului atât de influent în lumea apropiaților lui: disprețul pentru orice speculație, „atașamentul“ de natură, „resemnarea“ la funcțiunea celor cinci simțuri, adică acel fel al unei gândiri concrete, caracteristic atât pentru Goethe, cît și pentru toți prietenii lui. Schiller judecă critic aceste atitudini ale inteligenței, vorbind despre „simplitatea copilărească a rațiunii (care) îl caracterizează pe Goethe și întreaga lui sectă. Toți acești oameni preferă să culeagă buruieni sau să facă mineralogie, decît să se piardă în demonstrații zadarnice. Poziția aceasta poate fi sănătoasă și bună, dar poate conduce și la exagerări...“.

O scurtă călătorie la Jena, în apropiere de Weimar, în tovărășia Charlottei von Kalb, îl pune pe Schiller în contact cu viața acestui oraș, ale cărui străzi erau la toate orele pline de cei vreo șapte, opt sute de studenți ai universității, cu aerele lor invincibile, amatori de dueluri, născocind în fiecare zi un nou incident zgomotos. Schiller cunoaște și pe profesorii și intelectualii orașului, pe Reinhold, unul din primii comentatori kantieni, care îl face să parcurgă pentru întia oară texte de-ale lui Kant, unele din articolele filozofului tipărite în *Berliner Monatsschrift*, pe Hufeland, redactorul unei reviste de recenzii: „Jenaer Allgemeine Literaturzeitung“, al cărei colaborator va deveni în curînd, pe profesorul teolog Griessbach. Acesta din urmă îi vorbește poetului, pentru întia oară, de posibilitatea obținerii unei catedre universitare și îi laudă atmosfera de libertăți intelectuale din Jena. Universitatea orașului slujea interesele de cultură ale mai multora din micile state germane înconjurătoare și influența suveranilor care le guvernau și acordau subvențiile lor slăbea pe a fiecareia în parte, astfel încît prin această întretăiere a cercurilor de influență, învățămîntul universitar la Jena dobîndea o relativă autonomie. Situația i se pare atrăgătoare lui Schiller și gîndul așezării lui la Jena, ca profesor, prinde rădăcini în mintea lui.

Înapoiat la Weimar, poetul extinde sfera legăturilor lui de societate. Iese de mai multe ori în lume. Acceptă invitații la masă. Uneori i se întîmplă să întîrzie și să bea dincolo de măsura convenită, încît, scriindu-i lui Korner, scuză scurtimea scri-

sorii prin durerea de cap simțită după un exces bachic în noaptea anterioară. Mai puțin dispus este să se prezinte la curte, pentru a presta obligații de curtean pe lângă ducesa în funcțiune. „Nu sînt de loc făcut pentru această lume, îi scrie Schiller lui Huber, întrucît, ca burghez modest, n-aș putea juca în mijlocul nobilimii decît un rol precar, care ar răni mîndria mea“. Lista persoanelor frecventate de Schiller la Weimar este destul de lungă, dar printre atîtea nume, a căror amintire a amurgit de mult, trebuie să reținem cel puțin pe al doamnei von Stein, femeia cu atîta influență asupra lui Goethe. Legătura cu Wieland se dezvoltă destul de fericit, deși după o recenzie pe care i-o consacră în „Der teutsche Mercur“, cu observații valabile asupra abundenței excesive, notate în invenția și limba tînărului poet, acesta răspunde, în același organ, cu explicații asupra pozițiilor sale și pune capăt episodului, care nu aduce nici o vătămare bunelor raporturi dintre cei doi scriitori. „Am devenit un copil al casei Wieland, scrie Schiller. Dacă sosesc la el, pe cînd scrie, îmi dă o carte să citesc. Pot dispune de biblioteca lui. Îl văd zilnic, trăesc în preajma lui și aflu totul de la el. O respectă pe Charlotte și a făgăduit că va veni adeseori s-o vadă; ne făgăduim ore frumoase împreună. Cînd iubește, Wieland devine tînăr“. Nu și-ar găsi oare fericirea visată dacă s-ar căsători cu una din fetele lui Wieland, pe care de altfel n-o cunoaște încă? Poetul se plinge de sigurătate; i se pare că este condamnat la solitudine eternă. Femeile vorbesc vanității sau senzualității lui, nici una n-a putut însă să-l înlănțuie pînă acum, dar deși „nici una nu l-a putut aprinde, toate îl neliniștesc“. Ce-ar fi dacă ar arunca ancora sufletului său tulburat în casa lui Wieland? Korner, consultat, răspunde cu sfatul renunțării la proiect, care putea să nu fie decît un capriciu al fanteziei cam necontrolate a amicului.

Într-o zi din decembrie 1787, Schiller face o excursie în împrejurimile Weimarului, însoțit de Wilhelm von Wolzogen. La Hochheim vizitează o familie de mici nobili, zece persoane, printre care cinci domnișoare frumoase, trăind cu toții viața patriarhilor și a timpurilor cavaleresti, cu singurele resurse ale multelor ateliere domestice, unde de dimineața pînă seara întreaga familie, împreună cu slujitorii ei, lucrează cu hărnicie, asigurînd abundența, curățenia și ordinea întregii case. Este ceva ca visul de fericire al unui om rătăcitor, sărac, problematic. La două ceasuri depărtare trăiește un unchi al Charlottei, cu pretențiile unei vieți de castel. Domnul von Stein este un bărbat impunător, cu mari maniere nobiliare, dar pare un libertin. Soția lui franțuzită, vaporosă, și intrigantă, „urîtă ca falsitatea“, stăpînită parcă de dracu, trezește antipatia violentă a vizitatorului, atunci cînd interzice fiicei ei, o domnișoară foarte drăguță, să însoțească pe călători.

Grupul de excursioniști ajunge, în fine, la Rudolfstadt, urmînd firul unei văi. Se vede de departe, pe dealul lui, castelul alb al familiei Lengefeld. Doamna von Lengefeld trăiește aici cu cele două fete ale ei, cea mai mare măritată cu un domn von Beulwitz, cealaltă încă nemăritată. Sînt niște rude ale lui Wilhelm. Cei doi călători apar cālări ascunzîndu-și capetele în mantalele lor, pentru a spori curiozitatea doamnelor care îi vedeau apropiindu-se. Mare bucurie a recunoașterii! Wilhelm cere permisiunea să prezinte pe prietenul lui. Atmosfera care se stabilește din primul moment este excelentă. Cele două fete Lengefeld nu sînt frumoase, dar sînt simpatice, par foarte instruite, amîndouă sînt bune pianiste. Schiller se simte atît de bine în societatea familiei Lengefeld, încît concepe planul de a trăi în preajma ei, undeva la țară. În luna mai 1788 i se găsește poetului o locuință la Volkstădt, unde acesta continuă întinsele lui lecturi filozofice, istorice,

literare. Pe masa lui de lucru stau mereu deschise manuscrisele destinate „Thaliei“, recenzii pentru „Jenaer Allgemeine Literaturzeitung“ și pentru „Der deutsche Mercur“, manuscrisul mai întins despre *Istoria Țărilor de Jos*. Întorcerea la poezie dăduse, încă din primele luni petrecute la Weimar, poemul *Zei Greciei* (*Die Götter Griechlands*), scris după îndemnul lui Wieland.

Între Volkstädt și Rudolfstadt curieri trimiși anume duc scrisorile lui Schiller, care primește nu numai pe ale lui Lotte von Lengefeld dar și pe ale Karolinei, sora măritată. Corespondența dintre Schiller și Lotte se desfășoară în tonul unei prietenii amoroase, ca între doi tineri care aveau să aștepte ceva unul de la altul, dar fără să se declare, fără să pronunțe cuvintele hotărâtoare. Tinerii își spun dorința de a se regăsi în singurătate. Își dau întâlniri la fărul unei ape. Ce bine i-ar părea poetului să știe că Lotte se gândește la el! Îi trimite flori. Îi privește ferestrele și caută să ghicească o prezență vie în dosul lor. Lotte îi trimite poetului o traducere din Ossian. Sînt acolo accente care îi poartă întipărirea sufletului și ar fi scăpat, desigur, unui alt cititor. A trecut primăvara, au trecut vara și toamna. Lotte se pregătește să plece la Weimar, unde o va urma poetul. Dar, deocamdată, rămîne singur între dealurile de la Rudolfstadt. Fie ca nimic din prietenia lor să nu se cîltimească! Cei doi tineri n-au de ce să regrete lunile petrecute împreună: le-au împodobit existența și i-au îmbogățit cu simțiri fericite. Schiller nu încearcă nici o bucurie, la care să n-o asocieze în gînd și pe Lotte. Aceasta îl roagă pe prietenul ei să nu se ostenească, să nu devină prea singuratic, căci altfel ar putea să-l găsească schimbat în vara următoare. Cine parcurge corespondența dintre Schiller și Lotte von Lengefeld nu găsește în ea cuvinte care n-au mai fost spuse niciodată, accente eterne, semne ale unei mari iubiri, ceva care să depășească nivelul declarațiilor de atîtea ori repetate între logodnici. Lotte nu este chiar o iubită pentru poet, dar, poate deveni o tovarășă de viață. Körner, la Dresda, primește regulat în această vreme mărturia gîndurilor mai adînci ale prietenului, ale proiectelor lui literare și ale desăvîrșirii lor treptate, ale luptelor legate de căutarea de sine, ale aspirațiilor lui mature către simplitate, ale simțirii omului apăsător de singurătate, de lipsuri. O, de ce-au trebuit să se despartă! Într-o zi, la începutul anului 1788, poetul își mărturisește, împreună cu ceea ce numește „ipohondria“ lui, dorința de a se instala, în fine, într-o existență burgheză și casnică: „Este singurul lucru pe care îl mai sper“.

Alt timbru înregistrăm în corespondența lui Schiller cu Karoline von Beulwitz. Aceasta pare o fire mai pasionată și este în toate privințele mai personală. Îl urmărește pe noul prieten, despre care înțelege ce poate deveni pentru sora ei, cu un ochi atent. Îl observă din zi în zi mai liniștit, mai clar; aparența lui cîștigă grație. Prietenia lui Schiller are o mare însemnătate pentru Karoline. I s-a deschis o perspectivă asupra unui suflet mare. Viața ei s-a schimbat. Într-o zi poetul a găsit-o altfel decît de obicei; se întîmplă să aibă ceasuri tulburi. Lotte a avut unele impaciențe; a pronunțat cuvinte necugetate. Fie ca peste ei să nu mai treacă nori negri și poetul să poată deosebi statornicul de ce este trecător în firea ei. Nimeni n-a făcut să vibreze mai adînc coardele inimii Karolinei. A trebuit uneori să plîngă. Situația lui Schiller între cele două surori este destul de grea. În zbuciumul ei, Karoline va trebui să se învingă pentru a lăsa liberă calea bunei, liniștitei Lotte.



S-a înapoiat, în fine, Goethe din Italia. Schiller îl vede pentru întâia oară, la Rudolfsstadt, întovărășit de Herder, de doamna von Stein. Are, în adevăr, o figură frumoasă și atrăgătoare. Dar societatea este prea numeroasă, pentru ca să se poată aborda altceva decât teme generale. Impresia lui Schiller este însă a unei inaccesibilități, a lipsei unui teren comun. Goethe este mai vîrstnic și a trecut prin experiențele, prin etapele dezvoltării pe care Schiller și le dorește și le speră pentru el. Dar chiar întreaga ființă a lui Goethe i se pare emulului său altfel organizată, astfel încît lumea unuia nu este și a celuilalt și modul lor de a și-o reprezenta pare deosebit. Desigur, deocamdată, au scînteiat simple impresii și numai timpul va alege din ele pe cele definitive. Cînd după mai multe luni îl regăsește la Weimar, Schiller constată în sentimentele lui față de Goethe o evoluție paradoxală. O ambivalență, un amestec de iubire și ură, pe care i-l mărturisește lui Körner: „A trezit în mine un amestec ciudat de iubire și ură, o simțire întrucîtva asemănătoare cu aceea pe care Brutus și Cassius trebuie s-o fi avut pentru Caesar. Aș putea să-iucid spiritul, dar apoi să-l iubesc din toată inima“. Judecățile lui Goethe dobîndesc mare însemnătate asupra lui Schiller. Are dreptate Goethe cînd a găsit că poemul *Zei Greciei* este prea lung. Ar dori să-i înfățișeze numai opere perfecte. Nu îndrăznește să-i ceară să-și spună părerea despre ceea ce îi prezintă, dar o așteaptă cu un fel de neliniște și, pentru moment, i se pare că remarcă la marele său emul o parțialitate îndreptată mai degrabă împotriva lui decît pentru el. Uneori firea lui Goethe i se pare enigmatică. Descifrarea acestei enigme apare printre gîndurile notate de Schiller în corespondența cu Karoline von Beulwitz. Dacă ar fi singur cu el într-o insulă sau într-o corabie pe mare, i-ar plăcea lui Schiller să descurce ghemul încilcit al acestui caracter. Körner primește mărturisirea după care prietenul nu îndrăznește să se măsoare cu geniul lui Goethe, cu bogăția cunoștințelor lui, cu simțurile lui atît de agere, cu știința și sentimentul lui artistic, atît de limpezit și rafinat. Alături de superioritățile incontestabile ale lui Goethe, Schiller încearcă să-și lămurească drumul lui, care este poate acel al dramei. Körner intervine pentru a răcori rana care pare să se fi deschis în inima lui Schiller: „Nu pot subscrie comparația pe care o faci între tine și Goethe. După părerea mea exagerezi în modestie. Mă îndoiesc că Goethe are mai mult geniu decît tine. Are poate mai multă îndemînare în unele genuri, dar acest avantaj îl poți cîștiga și tu“. Schiller răspunde cu un suspin. Cîtă deosebire între libera mișcare în fericire a lui Goethe și asprimea soartei lui de luptă: „Ce ușor i-a fost purtat geniul de destin și ce greu a trebuit să lupt eu pînă în clipa de față“. Spectrul nevoii a rămas mereu prezent în zarea lui Schiller. S-a simțit un moment fericit lîngă Körner. Dar situația lui îl făcea să simtă ceva ca o degradare a spiritului său și a trebuit atunci să se îndepărteze, pentru a pune la adăpost prietenia lui cu Körner. A rămas însă omul zbuciumat de altă dată. Va găsi oare o tovarășă de viață, prin care existența lui să poată deveni mai ușoară, chinul singurătății lui să se aline? Proiectul chemării lui, ca profesor, la Jena, pare că se va realiza. Acolo, într-un rost recunoscut de oameni, se va simți ca partea unui întreg, ca cetățean și nu un om rătăcitor. Poate că abia atunci va putea coborî asupra lui liniștea către care aspiră și se va putea consacra în întregime artei lui. „Vreau să fiu artist, scrie Schiller, sau să nu mai trăiesc“.

## IDEALUL GREC

Dezvoltarea studiilor clasice constituie un capitol bogat în istoria culturii moderne a Germaniei. Întocmai ca toate popoarele din apusul și din centrul Europei, care au luat parte la mișcarea Renașterii, germanii au primit și ei întâmpinarea destul de adâncă a poeziei și filozofiei grecești și latine. Dar curentul de apropiere de limbile și de izvoarele de cultură ale celor vechi s-a intensificat, pentru germani, în momentul în care Reforma lui Luther, propunându-și să aducă în limbile naționale textele *Scripturilor*, accesibile până atunci numai în traducerea latină a *Vulgatei*, dă un mare impuls studiilor grecești și ebraice, adică a limbilor în care fuseseră redactate textele originale ale *Scripturilor*. Așa apar în Germania reformată marii ebraiști și eleniști care au asigurat o faimă universală disciplinelor cultivate de ei pe lângă diferitele universități germane.

Reforma lui Luther a fost o mișcare a burgheziei germane, dornică să se elibereze de greaua fiscalitate impusă ei de Roma, o mișcare susținută de principii teritoriale, doritori să-și câștige la rîndul lor libertatea față de apăsarea imperială. Această alianță cu principii feudali i-a fost fatală burgheziei germane, care luptînd împotriva tendințelor de unificare a teritoriului național, lupta de fapt împotriva intereselor ei. Așa se explică eșecul burgheziei germane în întreaga epocă în care burghezia engleză și franceză urmau să înregistreze succese atît de răsunătoare. În timp ce acestea din urmă câștigau pentru ele libertăți din ce în ce mai întinse, sau, cel puțin, creșteau în prosperitate și influență politică, burghezia germană continua să-și ducă drumul de viață pe lângă curțile princiare, într-un orizont îngust pe care Marx îl va caracteriza mai târziu drept „mizeria germană“.

În planul culturii, micile curți ale suveranilor absolutiști ai Germaniei, orientate de absolutismul francez, întrețineau acel gust artificial, grațios dar dulceag, a cărui expresie este stilul rococo în toate ramurile artei. Cultura se definește din ce în ce mai mult ca îndepărtare de natură, și față de această situație reacționează în Franța, încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, un om de geniu, Jean Jacques Rousseau, arătînd superioritatea morală a stării de natură a omului, față de starea de cultură, prin care el înțelegea de fapt cultura veacului său, și cerînd restituirea drepturilor naturii în toate formele de viață ale societății contemporane. În ce privește arta, natura fusese îndrumătoarea ei în marea producție plastică a Greciei clasice. Opuîndu-se artificialității artistice a vremii, un învățat german, pregătit în disciplinele clasice, atît de dezvoltate în patria sa, studiază istoria artei grecești și îi recomandă exemplul. Este vorba de Johann Joachim Winckelmann, creatorul arheologiei clasice în Germania, omul care va avea mai multă influență asupra orientării clasiciste pe care o va lua cultura țării sale, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Nu poate fi vorba aici de a reface istoria neoclasicismului german, o mișcare analoagă cu aceea a Renașterii italiene și franceze în veacul al XV-lea și al XVI-lea, o a doua Renaștere, ale cărei spirite reprezentative vor fi Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Friedrich Schlegel la începutul carierii sale, Wilhelm von Humboldt și alții alții. Schiller se lasă dus de curentul vremii. Aspirația rousseau-istă către natură, vizibilă încă din *Hoții*, întâlnește în drumul ei curentul entuziasmului pentru arta și cultura greacă. Baza clasică a culturii poetului era destul de îngustă, dar zelul lui de a o lărgi îl apropiase din nou de greci, și astfel, în societatea familiei Lengefeld, îl vedem recitînd pe Homer și pe tragici.

Numai grecii, gîndește el în această vreme, pot da sufletului modern, chinuit de numeroasele lui contradicții, îndepărtat de natură, ostenit și îmbătrînit, numai ei îi pot da seninătatea, armonia și sănătatea. Entuziasmul clasicist, în fond atît de romantic în expresia lui străbătută de mari nostalgii, produce poemul schillerian *Zei Greciei*, pe care ne place să-l citim încă o dată: mitul antic înfășura adevărul cu vălul lui grațios, ne spune poetul. Acolo unde învățații noștri văd o sferă învăpăiată, lipsită de suflet, grecii își inchipuiau pe Helios mîinindu-și carul cu maiestate senină; orcadele locuiau înălțimile, cîte o driadă în fiecare copac și din urnele naiadelor curgea spuma de argint a izvoarelor. Frumusețea era sacră și zeii nu interziceau oamenilor plăcerea pe care și-o îngăduiau ei înșiși cînd le-o porunceau castele Camoene și Grațiile, slujitoarele Veneriei. Iată templele strălucite, jocurile istmice și pe învingătorii lor, așezîndu-și cununile pe creștetele îmbălsămate. Puritate în care trase de pantere îmblînzite, înconjurate de fauni și satiri, menadele dezlănțuite deschideau sărbătoarea vinului. Moartea nu era, pentru fericirii copii ai Greciei, groaznicul schelet apărut muribundului de azi pe patul lui de suferință. Grecii și-o reprezentau ca pe un geniu frumos, purtînd facla întoarsă spre pămînt. Lumea de dincolo, cîmpiile elizeene erau locuri ale fericirii: Linus își cîntă din nou acolo cînteccele lui, Admet o regăsește pe Alcesta, Oreste pe Pylade. Unde a dispărut această lume fermecătoare? A rămas numai umbra ei. Natura dezdumnezeită (*entgöttert*) nu pare a mai asculta decît de legea gravitației. Poetul o cheamă din nou printre noi, dar n-o mai regăsește decît în cîntecul poetic, căci „ceea ce este menit să trăiască de-a pururi în cîntec trebuie să dispară din viață“.

Accentul final al poemei *Zei Greciei* este caracteristic pentru estetica idealistă a lui Schiller din această vreme. Concepțiile estetice ale lui Schiller vor evolua însă în anii următori, ca și atitudinea lui generală de cultură. Dar pînă la etapa lui viitoare se vor produce evenimente de viață și lucrări literare intermediare, cu mare influență pentru sintezele în pregătire. În aceste sinteze experiența artei și culturii grecești vor intra cu o parte însemnată, după ce au jucat rolul lor salvator în epoca în care, prin multele lui încercări, umbra așternută peste viața poetului părea a se întinde asupra întregii lumi din jur. „Schiller — scria Fr. Engels în 1845, recenzînd o carte germană într-o publicație din Londra — ar fi ajuns la desperare de n-ar fi găsit un refugiu în știință și mai ales în mărirea istorie a Greciei antice și a Romei“<sup>1</sup>. De-acolo i-au venit poetului ecourile unci omeniri tinere și frumoase, care puteau mîngîia zbuciumul sufletului său. Dar lumea lui nu putea avea altă menire decît să întrețină visul armoniei elenice? Pentru a descoperi o altă menire trebuia să mai treacă un timp.

De altfel, Grecia antică, invocată ca un model uman vrednic a fi recomandat timpului său, reprezenta evoluția milenară a unui popor care trecuse prin mai multe orînduiri. Grecia concepută ca o unitate omogenă, așa cum apare în visurile lui Schiller și ale alților dintre contemporanii lui, este o imagine cu totul discutabilă, infirmată de simțul istoric mai nou. Discutabilă este și reprezentarea așa-zisei armonii grecești, prin prezența sclavului, a ilotului sau a barbarului disprețuit înlăuntrul său în imediata vecinătate a acestei lumi. Era oare atît de armonioasă o lume în care contradicțiile dintre diferitele clase și categorii sociale existau într-un număr așa de mare? Desigur că nu. „Armonia greacă“ ne apare

<sup>1</sup> K. Marx-Fr. Engels, *op. cit.*, p. 271.

astăzi ca o simplă figură poetică sau ca un accent al acelei retorici neoclaseice căreia Schiller însuși îi aduce adesea sacrificiile prescrise de cultul vremii. Este caracteristic, în fine, că recurgînd la multe izvoare ale culturii antice, desfundate de harnica cercetare continuată fără întrerupere din secolele Renașterii, Schiller, împreună cu atîți dintre cugetătorii și poeții Germaniei, se adresează lumii homerice și a tragicilor greci, unde li se părea a găsi întruparea armoniei către care năzuia duhul sfîșiat al vremii, în timp ce, în aceeași epocă, reprezentanții burgheziei revoluționare franceze descopereau din nou splendorile civismului republican, multe fapte de demnitate umană sau de vitejie pe care vechii istorici ai Romei le narau în scrierile lor și oratorii revoluționari francezi le invocau la tribuna adunărilor revoluționare sau în libelele și meditațiile filozofice ale vremii. Distanța dintre armonia legendară a Greciei homerice și luptele istorice ale civismului roman, către care se deschid, în aceeași vreme, slaba burghezie germană și burghezia luptătoare a Franței, măsoară orientarea lor atît de felurită în epoca în care se pune la cale destinul popoarelor Europei și Americii în secolul următor.

### AȘEZAREA LA JENA

Prin mijlocirea profesorilor deveniți prietenii lui și ai lui Goethe, Schiller este numit profesor de istorie universală la Universitatea din Jena. Se așază deci în acest oraș, și primele impresii sînt ale odihnei după o lungă rătăcire. Își găsește o locuință prietenoasă care îi făgăduiește o existență plăcută. Prietenul Körner este informat că noul profesor dispune acum de trei camere înalte, cu tapete de culoare deschisă, cu multe ferestre. A găsit în locuința lui două sofale, o masă de jocuri, trei comode, o duzină și jumătate de scaune cu pluș roșu și și-a comandat o masă de scris, mobila cea mai importantă pentru el. Este îngrijit de două domnișoare bătrîne, care îi servesc și masa. N-are onorariu de la catedră, în afară de micile taxe plătite de studenții înscriși la cursul lui, dar nădăjduiește să se întrețină cu banii plătiți de editorul Mauke, căruia îi va preda treptat volumele unei culegeri de memorii istorice din veacul al XII-lea pînă în prezent.

Două săptămîni după sosirea la Jena, Schiller își deschide cursul, în ziua de 28 mai 1789. De la fereastra lui privește șirurile dese de studenți îndreptîndu-se către clădirea Universității. Aglomerația este atît de mare, încît este nevoie să se schimbe sala și studenții sînt văzuți alergînd pe stradă către noul auditoriu, într-o altă clădire. S-au adunat trei pînă la patru sute de ascultători, care încep să tropăie, după obiceiul universităților germane, cînd apare profesorul. Acesta își citește cu glas limpede și sigur lecția inaugurală: *Ce înseamnă și în ce scop studiem istoria universală?* „Aducătoare de bucurii și de cinste este pentru mine, domnilor, însărcinarea să parcurg împreună cu dv. un domeniu care oferă atîtea învățăminte cugetătorului, atîtea splendide modele omului activ, atîtea concluzii importante filozofului, și tuturor, fără deosebire, bogatele izvoare ale desfătării celei mai nobile: marele și întinsul domeniu al istoriei universale“. Istoria a fost cultivată pînă acum de învățați care vedeau în ea o profesiune lucrativă (*die Brotgelehrten*). A sosit timpul ca ea să fie cercetată de „capetele filozofice“, capabile să descopere în succesiunea evenimentelor linia unei direcții de dezvoltare. Acestea nu pot să nu observe că popoarele au ieșit din faza vechiului lor egoism și că sînt

pe cale să se unească acum pentru a pune cuceririle lor în slujba progresului general. Tînărul profesor făgăduiește deci studenților săi un curs filozofic, inspirat din noua ideologie a progresului. „O nobilă aspirație, le spune profesorul, trebuie să se aprindă în noi pentru a spori cu mijloace proprii bogata moștenire a adevărului, a moralității și a libertății, primită de la generațiile anterioare și pe care trebuie s-o transmitem îmbogățită lumii de după noi, legînd astfel existența noastră trecătoare de lanțul nepieritor care trece prin toate generațiile omenești. Oricît de deosebită va fi menirea ce vă așteaptă în societate, ceva îi puteți da cu toții! Un drum către nemurire îi este deschis oricărui merit, către adevărata nemurire, acolo unde fapta trăiește și se avîntă mai departe, chiar atunci cînd numele autorului dispare”. Lecția inaugurală este primită cu mare animație, toată lumea o comentează în Jena și, cînd se lasă seara, studenții se strîng în fața ferestrelor profesorului pentru a-i cînta o serenadă și pentru a striga de trei ori *vivat*. Schiller are totuși impresia că între catedră și auditoriu rămîne o barieră, deoarece profesorul n-are posibilitate să urmărească reacția fiecăruia dintre ascultătorii săi, așa cum o poate face într-o conversație particulară. Altfel, pare pentru înția oară mulțumit în viața lui, căci, după cum le scrie surorilor Lengefeld, simte pentru prima dată că este înrădăcinat în lume, că aparține unui întreg.

Ciudad este felul în care se dezvoltă deocamdată relațiile lui cu cele două surori Lengefeld. Pare a le iubi pe amîndouă și este iubit de fiecare din ele. Scrisorile lui le cuprinde în aceeași afecțiune și le sînt adresate deopotrivă. Răspunsurile primite vin însă de la fiecare în parte, mai ales de la Lotte, care pare de altfel mai pasionată. Karolina are îndatoririle căsniciei și trăiește sentimente dramatice, pe care va trebui să le învingă. S-a produs, în fine, mărturia gîndurilor lui de însoțire cu Lotte, care le acceptă. „Ziua de azi este cea dintîi în care mă simt cu totul fericit”, scrie poetul la 3 august 1789, seara. Karolina este consolată în scrisori adresate numai ei. Cînd se întîlnesc o dată la Jena, o strînge la piept și își ascunde fața în mîinile ei. „Ce situații complicate a creat soarta” plînge Karolina, mărturisindu-se unei prietene. Lui Schiller îi scrie: „Dacă vrei să afli cît te iubesc, trebuie să-mi dai un alt grai și o viață nemuritoare”. Lumea începe să vorbească despre tot ce părea ciudat în raporturile lui Schiller cu familia Lengefeld.

A sosit la Jena un om deosebit, tînărul Wilhelm von Humboldt, filologul și filozoful, înrudit cu familia Lengefeld. Întîlnirea cu Schiller îi face mare impresie lui Humboldt, care îi scrie lui Lotte, schițînd unul din cele mai expresive portrete ale poetului: „Am stat numai puține zile cu admirabilul tău Schiller, dar ele mi-au fost suficiente pentru a înțelege ce poate găsi o femeie în el. Simțirea lui fină și adîncă, puritatea și grația sufletului, viața interioară tinerească și ideală a fanteziei lui, a cărui înflorire gingașă și sensibilă a rămas neatinsă în ciuda furtunilor trăite de el, înțelegerea lui pentru toate felurile frumosului și darul lui de a le reproduce și de a le lega în chipurile cele mai variate — pe toate acestea unde le-ai mai putea găsi tu, scumpa mea Lotte, la care alt bărbat?”.

Către sfîrșitul anului 1789, Schiller se adresează doamnei von Lengefeld, pentru a o cere pe Lotte în căsătorie. Desigur, situația lui nu este consolidată, dar puterea lui de muncă este întreagă. Viitorul va asigura tinerei perechi o viață modestă, dar fericită. Bătrîna doamnă Lengefeld acceptă cererea lui Schiller, a cărui distincție personală, a cărui bunătate îi erau cunoscute. Friedrich împărtășește părin-

ților vestea apropiatei căsătorii; o comunică și lui Körner, prietenul, care nu-țrește planul mutării lui la Jena. O, ce fericire pentru el dacă ar putea trăi în viitor alături de femeia aleasă de el și de prietenul iubit, acela care rămîne mereu confidentul gîndurilor lui mai înalte și mai grave. La 22 februarie 1790 se produce căsătoria lui Schiller cu Lotte în mica biserică de țară de la Wenningenjenu. Nu asista decît Karolina și mama ei. Era o seară primăvăratică, cu nori aprinși pe cerul albastru. Restul serii, mica societate, găzduită de o prietenă a familiei, și-o petrece luînd ceaiul împreună, vorbind liniștiți de una și de alta. „Așa a trecut ziua care trebuia să fie urmată de atîtea bucurii și de atîtea dureri”, își va reaminti Lotte mai tîrziu.

## A SOSIT TIMPUL GRELEI ÎNCERCĂRI

Înapoiat cu Lotte la Jena, Schiller se simte fericit, deplin fericit. Expresia acestui sentiment de viață revine mereu în scrisorile poetului datate de la începutul anului 1790. Scriindu-i lui Körner, șase zile după celebrarea căsătoriei lui, Schiller îi mărturisește: „Mă simt fericit, duc o viață frumoasă”, inîma lui simte în juru-i „o blîndă mulțumire”, spiritul lui se bucură de toate condițiile care îi asigură „odihna”, este „împăcat cu sine” și existența lui pare a fi intrat în sfera unei „egalități armonioase”. Trăiește plin de încîntare în căminul lui, unde Lotte a venit însoțită de Karoline, căreia va trebui să i se găsească însă o altă locuință. Nu rîvnește să vadă multă lume. Evită, pe cît poate, societatea profesorilor din Jena, în mare parte a lor niște „pedanți”, dominați de „invidia profesională”. Este, de altfel, mult ocupat. Face cursuri de istorie universală, despre dezvoltarea statelor Europei în evul mediu și în epoca modernă, despre cruciade. A început și un curs despre estetica tragediei, în care înfățișează idei originale într-o sistematizare proprie. Nimeni nu trebuie să aștepte de la el că va da compendii, manuale rezumative cu unice scopuri didactice. De altfel, nu speră că va putea deveni un profesor model. Providența pare a-l fi destinat pentru altceva. Pînă a se întoarce la creația poetică, prezintă mereu într-un plan mai adînc al preocupărilor sale, lucrează cu sîrg la *Istoria războiului de treizeci de ani*, din care primele două părți apar, la editorul Goschen, în *Calendarul istoric pentru doamne*. Scrierea are un mare succes. Adaugă mereu la colecția de memorii, pentru care se anagajase mai înainte; pregătește contribuții noi pentru revista „Thalia”. Este absolut necesar să-și multiplice sarcinile și să se încarce cu muncă, pentru că cei două sute de taleri pe care îi încasează din taxele studenților, deveniți mai rari la cursurile lui, sînt cu totul insuficienți pentru nevoile casei. Uneori stă cîte paisprezece ore în șir la masa de lucru. Dar nu se plînge: Lotte îl face fericit, chiar cînd nu este lîngă el. Cînd Lotte este plecată la Rudolstadt, să-și vadă mama, corespondența ei cu Friedrich se continuă ca între doi iubiți. „Ce face mica, draga mea soție? Nu pot crede că a plecat și o caut în toate camerele”. La Rudolstadt, Lotte se gîndește la al ei „bien-aimé” și îi adresează, cîntînd-o, aria franceză *Quand le bien-aimé reviendra*. În fine, Lotte se întoarce. Tînăra pereche primește într-o zi vizita poetului danez Jens Baggesen, care notează în jurnalul lui, sub data de 5 august 1790, impresiile lui. Lotte este o femeie „frumoasă, blîndă, grațioasă, plină de amabilitate”. Privirile vizitatorului îl urmăresc mai cu seamă pe Schiller.

Acesta îi apare ca un bărbat înalt, maiestuos, palid; părul blond, nepudrat, îi cade pe umeri; privirea lui țîșnește tăioasă din ochii care au o curioasă imobilitate. S-a întîmplat că, tocmai în ziua aceea, Schiller nu se simțea bine, așa încît conversația a decurs destul de greu. Baggesen pare la curent cu împrejurările poetului. Poate că l-a informat prietenul comun Reinhold. Știe că Schiller se zbate în dificultăți materiale, că trebuie să muncească de dimineață pînă seara, sub presiunea edito-rilor, care cer respectarea contractelor. Baggesen nutrește cea mai înaltă admirație pentru Schiller, devenit un fel de idol al lui și îl compară cu „un vulcan acoperit de zăpadă”. Contemplînd expresia zeului său, în fizionomia căruia remarcă nu știu ce „dedain”, i se pare că poetul „nu pare a aparține acestei lumi”, că este ceva „eterogen” în el.

În primele zile ale lunii ianuarie 1791, Schiller este la Erfurt, unde stabilise legături în momentul cînd i se acordase titlul de consilier de curte al ducelui de Mainz, în al cărui teritoriu intra și vechiul oraș din Thuringia. Se afla în socie-tatea coadjutorului, la un concert, căruia trebuia să-i urmeze supeul cu mulți invitați străini. Se simte deodată atît de rău, încît trebuie transportat cu litiera acasă. După cîteva zile toate simptomele alarmante dispar și chiar tusea, foarte violentă la început, se calmează. Dar la 15 mai, pe cînd se afla din nou la Jena și Lotte nu era cu el, boala revine alarmantă. Are febră mare, dureri în partea dreaptă a pieptului; după trei zile apare o hemoragie pulmonară. Se constată o congestie a plămînului drept, și, după terapeutică vremii, i se ia sînge și i se aplică vezicatorii. Se asociază curînd o stare rea a intestinelor și i se prescriu vomitive. Boala îi aduce lui Schiller multe dovezi de simpatie. S-au adunat toți prietenii și întreaga familie Lengefeld în jurul bolnavului. Se prezintă numeroși studenți pentru gărzile de noapte.

Abia către începutul lunii martie a anului viitor poetul se simte mai bine, dar concediul pentru tot restul anului se impune. Schiller folosește răgazurile lui pentru a studia *Critica judecării* a lui Kant, apărută atunci de curînd. Propriile idei este-tice ale noului profesor se luminează și iau contururi mai precise în lectura cele-brei scrieri a lui Kant. *Critica judecării* îi deschide lui Schiller drumul către întregul sistem kantian, încît de aci înainte îi va fi mai ușor să citească *Critica rațiunii pure*: „Kant nu va mai fi pentru mine un munte inaccesibil”, îi scrie Schiller lui Korner. În această vreme, îl vizitează pe poet I. G. Gruber, viitorul lui biograf, care ne va comunica impresiile acelei întîlniri memorabile: „Din clipa în care l-am văzut m-am simțit al său. Ce admirabil lucru să poți iubi pe omul pe care-l admiri. Era un om înalt, foarte slab. Corpul lui părea doborît de eforturile spiritului, obraji erau palizi și căzuți, dar entuziasmul tăcut al sufletului scînteia din ochii vii și frumoși, iar fruntea înaltă anunța pe gînditorul adînc. M-a primit cu priete-nie, firea lui trezea încrederea. Nici o reținere, nici o mîndrie sau vreun aer afectat în distincție; era așa de deschis, avea atîta bună-credință în toate manifestările lui, arăta o inimă atît de frumoasă, încît, înainte de a fi trecut un sfert de oră, mi se păru că ne cunoaștem de ani. Aveam în față autentică, adevărata măreție omenească”. Însemnările lui Gruber au fost așternute pe hîrtie într-o epocă în care luase cunoștință despre ideile lui Schiller cu privire la naivitatea geniului. O nai-vitate genială i se părea lui Gruber a recunoaște în firea lui Schiller.

Pe la începutul lui aprilie, poetul se simte aproape bine, deși tușește încă, simte opresiuni în piept și, atunci cînd inspiră adînc, o durere îl săgetează în partea dreaptă. Altfel se simte mai senin și, în tot cazul, resemnat. „Nu-mi va dispărea

curajul, chiar dacă voi fi izbit de răul cel mai mare". Relativa ameliorare nu trebuia să dureze mult. Pe la începutul lunii mai, când se găsea la Rudolfstadt, poetul cade din nou bolnav. Se instalează teribile fenomene astmatice. Bolnavul lupta din greu pentru a putea respira; îl zgâlție frisoane, extremitățile i se răcesc și pulsul dispare. De data aceasta plămînul pare mai puțin bolnav, dar a apărut o infecție peritoneală. Schiller se crede pierdut. Când, la 24 mai, se simte din nou în stare să scrie, îl pune la curent cu boala lui pe Korner, la care nu încetase să se gîndească. Scrisoarea este deosebit de semnificativă pentru vigoarea sufletească a poetului, pentru puterea lui de a se regenera, pentru adîncimea sentimentelor consacrate de el ființelor iubite. Merită să cităm cîteva rînduri din această scrisoare: „Groaznică criză, îi scrie Schiller lui Korner, mi-a făcut sufletește mult bine. Am privit de mai multe ori moartea în față și curajul meu a ieșit întărit. Într-o zi de marți am crezut că nu voi mai putea învinge moartea; trăiam în fiecare clipă teroarea de a fi doborât în efortul de a respira; voca mă părăsise și nu mai puteam decît să scriu cu mîna tremurîndă ceea ce voiam să spun. Printre aceste însemnări erau și cuvinte adresate ție, pe care le voi păstra ca pe documentul acelor clipe tragice. Dar spiritul îmi rămăsese senin și singura suferință morală a acelor momente era provocată numai de gîndul la buna mea Lotte, care n-ar fi putut rezista loviturii“.

La sfîrșitul lui mai, sau începutul lui iunie, se răspîndise în Germania și mai departe vestea morții lui Schiller. Prietenii din Danemarca, printre care Baggesen, vizitatorul lui Schiller la Jena, organizează la Hellebeck o ceremonie nocturnă, pentru proslăvirea marelui poet crezut dispărut. Baggesen începe să recite *Imnul bucuriei*; i se asociază orchestra și corul. Toată asistența plînge lacrimi de durere și recunoștință. Apar băieți și fete, costumați ca păstori și păstorite, care aduc coroane de flori. Sîntem în nord: vremea este întunecoasă și rece; deodată apare soarele și din durerea asistenței se alege ceva ca bucuria presimțirii unui viitor mai fericit al omenirii. Ceremonia de la Hellebeck durează trei zile și pune în lumină feroarea extraordinară pe care o putea provoca, în epocă, personalitatea autorului *Hoților*, al dramei *Intrigă și iubire*, al lui *Don Carlos*, al atîtor poeme, al noilor scrieri istorice.

Baggesen îl informează pe profesorul Reinhold din Jena, acela care îi mijlocise vizita la Schiller, despre ceremonia din Danemarca. Din fericire, răspunde Reinhold, poetul scăpase din grava primejdie; era însă foarte slăbit, nu putea depune nici cea mai ușoară efortare intelectuală și se pregătea, îndată ce călătoria va deveni posibilă, să plece la Karlsbad, pentru a se îngrijii.

## NOUA SINTEZĂ ESTETICĂ

Către mijlocul lunii iulie 1791, Schiller este la Karlsbad. Se simte atît de slăbit, încît nu poate urca nici dealul cel mai puțin înalt. Bea renumita apă minerală a locului. Nu face aproape nimic altceva decît să se ducă la izvoare, unde își umple paharul, pe care îl deșeartă apoi cu încetul: cîte optsprezece pahare pe zi, ceea ce, după cum îi scrie Goschen lui Wieland, alcătuiește o doză cu totul neobișnuită pentru un tuberculos. Toți prietenii nutresc bune speranțe, dar Schiller însuși este plin de gînduri neliniștite. Dacă nu va mai putea lucra pentru editorii



lui, și dacă la Jena sau la Weimar nu-și va putea asigura existența, va trebui să-și încerce norocul în altă parte, poate la Mainz sau la Viena, la Berlin sau la Göttingen. Totuși, către mijlocul lui august, Reinhold îi scrie lui Baggesen că Schiller lucrează din nou la *Istoria războiului de treizeci de ani*. Puțin după aceea, îl vizitează un tânăr care se pregătea să devină una din căpeteniile școlii romantice, Novalis. Acesta își comunică impresiile lui Reinhold, cunoscut la Jena: Schiller este unul din sufletele pe care natura l-a întocmit *con amore*; în expresia lui se împreună frumusețea cu adevărul; îndată ce l-a cunoscut a devenit prietenul lui, întruparea idealului visat în anii adolescenței ... Astfel de reacții fervente erau, după cum am văzut, destul de obișnuite în cercul tineretului pus în fața renumitului poet.

Pînă a se așeza la o nouă lucrare mai întinsă, Schiller întreprinde unele lucrări de traducere, fragmente din Virgil, Agamemnon de Eschil cu care dorește să completeze un volum consacrat tragicilor greci. În aceste împrejurări îi sosește o scrisoare din Danemarca prin care conducătorii Danemarcei oferă poetului bolnav o pensie anuală de 1000 de taleri pe timp de trei ani, cu singura obligație pentru acesta de a-și îngriji sănătatea. La sfîrșitul celor trei ani, Schiller va putea găsi la Copenhaga un post în serviciul statului danez. Propunerea nu este însă o condiție. Generoșii donatori sînt mînați de singura dorință de a „păstra omenirii pe unul din învățătorii ei“. Oferta este acceptată: „Curat și nobil, precum dați, cred că pot primi și eu“, răspunde poetul cu mîndrie. Darul oferit este depus pe altarul omenirii. Ce voluptate indicibilă încearcă poetul aflînd în viața reală bărbați deopotrivă cu marile caractere zugrăvite de el. Au luat oare ființă Don Carlos și Marchizul de Posa? Jubilare nesfîrșită! Va putea azvîrli la o parte, îi scrie Schiller lui Korner, penibilele lucrări pentru editori, pentru a se consacra numai sie însuși și viitorului omenirii?

Libertatea cîștigată o folosește poetul pentru plăcerea și studiul său. Zilnic se adună, în jurul mesei lui de prînz sau la cină, cinci tineri magisteri din Jena. Sînt cu toții kantieni. Schiller însuși începe să studieze sistematic filozofia lui Kant. Marea sinteză filozofică, în care culminaseră mai multe din tendințele iluminismului, dăduse descriția cea mai exactă pînă atunci a modului cum funcționează activitatea teoretică și activitatea morală a omului, rațiunea pură și rațiunea practică. Puterile teoretice ale spiritului nu pot depăși limitele experienței. Kant găsește fundamentul judecăților necesare și universale ale științelor. Științele sînt posibile, nu însă și metafizica, ale cărei concluzii sînt de-a pururi sortite contradicției: un motiv pentru care progresele metafizicii sînt imposibile. În analiza kantiană a rațiunii pure se îngroapă deci toate încercările nerodnice ale vechii metafizici. Acolo unde rațiunea teoretică ajunge la limitele puterilor ei apar afirmațiile rațiunii practice, afirmațiile ei normative, printre care cea mai de seamă este că omul nu trebuie niciodată considerat ca un mijloc, dar totdeauna ca un scop. Era găsită deci fundamentarea filozofică a luptei împotriva vechii exploatare. Kant urmărește cu atenție și aprobă mișcarea revoluționară din Franța, în care recunoaște prima încercare a istoriei universale de a pune de acord statul cu exigențele rațiunii; făurește un proiect de pace perpetuă în care trebuia să-și găsească sfîrșitul războaiele prădalnice ale feudalității. Între rațiunea teoretică și rațiunea practică nu există însă o prăpastie de netrecut: frumosul în natură și artă mijlocește între ele, deoarece în frumusețe se îmbină datele sensibilității, oferite cunoașterii, într-o armonie, într-o organizare dominată parcă de un scop

și, ca atare, de rațiunea practică. Toate puterile sufletului omenească sînt aduse astfel să funcționeze armonios în fața spectacolului frumuseții. Rezultatul este satisfacția estetică, plăcerea cea mai înaltă și cea mai deplină din cîte poate încerca spiritul omului.

A trecut un secol și jumătate de cînd Immanuel Kant a încheiat lucrarea vieții sale. Drumurile filozofiei n-au rămas acele ale lui Kant. A fost contestat apriorismul kantian, adică părerea că formele sensibilității și ale rațiunii sînt innăscute, adică nu decurg din datele experienței, ca întregul cuprins al conștiinței omenești. Agnosticismul kantian, adică ideea că știința omenească este de-a pururi închisă în limitele experienței, a fost și ea infirmată de puterea fecundă a ipotezei în științele mai noi. Experiența ea însăși a fost mereu lărgită și ceea ce părea că stă în afară de granițele ei a fost treptat înglobat în cuprinsul acestei experiențe, după cum o dovedesc progresele mai noi ale astronomiei, ale fizicii, ale biologiei. În filozofia sa, Kant pornește de la conștiința individuală a omului; el dispune și de ideea speciei umane, din care face purtătorul și agentul culturii; dar filozoful nu lucrează cu noțiunea societăților omenești particulare, cu popoarele, cu națiunile, cu clasele sociale. Astfel, idealurile etice ale omului sînt derivate din conștiința individuală a omului, din rațiunea lui practică, dar nu din viața și luptele societăților omenești particulare, așa cum s-a întîmplat de fapt în istoria omului. Dar deși limitele filozofiei kantiene sînt numeroase, nu i se poate tăgădui acesteia legătura profundă cu momentul ei istoric, adică cu momentul luptelor pentru libertate ale burgheziei în epoca pregătitoare a marii revoluții burgheze, nici precizia și exactitatea analizelor ei, nici înălțimea idealului ei moral. În teoria cunoașterii, în etică și estetică, Immanuel Kant, a adus contribuții atît de serioase, încît întreaga mișcare filozofică în secolul următor scrierilor kantiene și-a definit pozițiile în raport cu ele, deși între timp nici teoria cunoașterii, nici etica, nici estetica n-au mai putut rămîne la punctul de vedere kantian. „Apriorismul“ nu mai poate fi primit de nimeni din acei care socotesc că toate fenomenele conștiinței aparțin naturii și nu vreunei intervenții supranaturale, singura care ar putea explica prezența activă în conștiință a unor forme pe care nu le-a introdus acolo experiența omului. În etică și estetică, principiile orientării științifice în aceste domenii n-au mai fost deduse dintr-o ipotetică natură generală a omului, ci din poziția lui istorică și socială. Experiența nu este exclusă ca metodă în filozofia lui Kant, dar asocierea ei cu idealismul reflectă o situație cunoscută în epocă, aceea asociere a burgheziei insuficient dezvoltate a Germaniei, cu feudalitatea, pe care o întîmpinăm în atîtea opere germane reprezentative ale vremii, de pildă în episodul lui *Werther* sau al lui *Wilhelm Meister* în cercurile senioriale care îi patronază sau dorește să-i îndrumeze. Astfel, cu toate meritele ei în epocă, filozofia lui Kant a îmbătrînit în secolul și jumătate în care influența universităților menținea, cu destule greutate teoretice de altfel, influența și prestigiul ei. Trebuie spus însă că impresia produsă de filozofia lui Kant asupra contemporanilor ei a fost atît de adîncă, încît nu este posibil să ne explicăm opera marilor scriitori în momentul trecerii de la secolul al XVIII-lea la al XIX-lea, opera lui Herder, a lui Goethe, a lui Kleist, a lui Novalis și a multor alora, dacă nu ținem seama de felul în care toți aceștia s-au opus sau au urmat drumurile deschise de Kant.

Influența filozofiei kantiene a lucrat cu puteri hotărîtoare și asupra lui Schiller. În scrierile de filozofie și estetică, elaborate în epoca următoare bolii sale, dintre care cele mai însemnate sînt *Despre arta tragică* (1792), *Despre grație și*

*demnitate* (1793), *Despre sublim* (1793), *Scrisori despre educația estetică a omenirii* (1795), *Despre poezia naivă și sentimentală* (1796) etc. Schiller ne apare ca un gânditor kantian, ca unul din acei care dezvoltă în consecințe noi, interesante pentru etică și estetică, pozițiile kantismului. În *Analele germano-franceze*, Karl Marx va face în 1843 următoarea adâncă observație: „După cum popoarele antice și-au trăit istoria lor anterioară (*Vorgeschichte*) în imaginație, în mitologie, tot astfel noi, germanii, ne-am trăit istoria noastră ulterioară (*Nachgeschichte*) în *filozofie*. Sîntem contemporanii filozofici ai prezentului, fără să fim și contemporanii lui istorici”. Schiller pornește și el de la opoziția dintre rațiunea pură și rațiunea practică, dintre domeniul necesității și al libertății, al instinctelor și al datoriei morale, al sensibilului și al inteligibilului. Lupta dintre aceste două principii alcătuiește conținutul artei *tragice*. Bucuria înălțătoare în care expiră spectacolul tragic provine din conștiința acelei puteri a libertății omenești, pe care ne-o transmite felul în care suportă eroul tragic soarta impusă naturii lui sensibile. Caracterul eroului tragic este *sublim*, ca unul care pare a nu avea altă lege decît aceea care rezultă din libera lui natură morală. În caracterele *frumoase* necesitatea se echilibrează însă cu libertatea, omul urmînd căile moralității pentru că află îndemnul corespunzătoare chiar printre instinctele firii sale sensibile. Kant susține că o acțiune n-are calitate morală decît atunci cînd ea este executată în luptă cu instinctele și pasiunile, cu pornirile sensibile ale omului. O astfel de acțiune pornește dintr-un caracter *demn*. Cînd însă acțiunea morală este executată din îndemnul firesc al omului și manifestă armonia rațiunii cu sensibilitatea lui, spunem despre caracterul acestui om că este *grațios*. Este scopul educației estetice a omenirii de a obține această armonie a omului, de a-l înnobila astfel prin acțiunea artei încît el să poată executa binele moral nu prin luptă cu sine, ci prin acordul profund cu firea lui sensibilă, înălțată și purificată prin acțiunea artei. Prin educația artistică va putea trece omenirea de la vechiul stat al necesității, al opresiunii și al silniciei, la statul estetic, în care ființele omenești vor putea asigura libertatea prin simpla lor rafinare interioară, dobîndită în contemplația artei: viziune utopică asupra viitorului, menită să întrerupă și să abată de la scopurile lor luptele societăților moderne pentru a-și asigura condiția libertății și a dreptății. „Un astfel de idealism estetic filozofic, scria Fr. Mehring în 1905 (*Schiller*, în *Zur Literaturgeschichte*, ed. Praga 1933, p. 217), era un joc prin care unele spirite de elită își aureau triste ziduri ale închisorii lor. Ar fi o sfidare aruncată maselor înfometate dacă am voi să le convingem că s-ar putea libera de cătușe numai prin „grațioasa iluzie a libertății”, oferită de artă”.

Dacă Schiller consacră o parte atît de întinsă a meditației sale problemei estetice, împrejurarea se explică prin nevoia poetului de a-și cunoaște și consolida fundamentele creației proprii. Studiul poeziei antice, dezvoltat într-o serie întreagă de traduceri din poezii epice și tragici ai vechimii, ca și observația atentă a operei lui Goethe, scriitorul modern care i se părea că se apropie mai mult de prototipurile clasice, îl convinsese pe Schiller că nu acest fel al poeziei este cel mai potrivit cu firea, înclinațiile, idealurile sale. Printr-o generalizare filozofică, în spiritul caracterizărilor lui Winckelmann, antichitatea i se părea lui Schiller acea epocă din cultura omenirii în care individul trăia în deplină unitate și armonie cu sine însuși și cu natura. Această situație morală permitea poezilor antici să dea creații pline de seninătate, naive. Civilizația modernă ruina vechea unitate, pe care poezii moderni o evocă în idilele lor, îi deplîng pierderea în elegii, biciu-

iesc lipsa ei în satire. Pentru că nu mai posedă unitatea naivă a tinereții lumii, poetul modern o caută printr-o aspirație dureroasă și aceasta explică sentimentalitatea lor atât de deosebită de vechea naivitate. Căutarea unității dezvoltă reflecția și astfel apare poezia filozofică, reprezentată de Schiller în mișcarea literară a timpului. Tratatul *Despre poezia naivă și sentimentală* îi face deci limpede autorului, și îi justifică, propria directivă a creației sale.

În vremea în care se elaborau aceste idei, sănătatea lui Schiller era mereu încercată. Într-un rînd se gîndește că exercițiul fizic, mai multă mișcare i-ar putea face bine. Își cumpără un cal cu care este văzut galopînd pe străzile liniștite ale Jenei. Dar își propune să-și reia cursul la universitate și pregătirea acestuia îl închide din nou în casă, încît în toate lunile de iarnă de la începutul anului 1793 nu își părăsește decît de cinci ori odaia de lucru și masa de scris. Îi veneau vești îngrijorătoare, vești de război. În timpul verii din 1791 se pusese la cale coaliția austro-prusacă împotriva Franței revoluționare. În aprilie 1792 începe războiul. Aliații înaintează, dar la Valmy sînt respinși și obligați să se retragă. Trupele revoluționare ocupă Mainz-ul și teritoriile Flandrei austriace. Între timp îi sosește lui Schiller știrea că a fost proclamat cetățean de onoare al Republicii Franceze, în aceeași promoție cu Klopstock, Washington, Kosciuszko. Știrea produce stupoare. La Weimar, doamna Schiller este întîmpinată de prietena lui Goethe, doamna von Stein, care o întreabă cu acrimonie: „Ce merite deosebite și-a cîștigat soțul dvs. pe lîngă bandiții din Paris?” Meritele lui Schiller erau acele ale poetului luptător pentru libertate. În realitate, proclamarea lui Schiller ca cetățean de onoare al noii Republici Franceze alcătuia un omagiu tardiv. Autorul *Hotilor*, al dramei burgheze *Intrigă și iubire*, părăsise terenul luptelor pentru libertate și recomanda acum cîștigarea libertății prin înnobilarea estetică. Consecința practică, vizibilă în atitudinile sale, o trage Schiller însuși cînd, în 1793, după executarea lui Ludovic al XVI-lea și, cîteva luni mai apoi, a Mariei-Antoaneta, și o dată cu instaurarea regimului lui Robespierre, poetul retrace simpatiile sale revoluției franceze. Klopstock îl urmează pe același drum. Kant singur păstrează fermitatea principială.



## ÎNAPOIEREA ÎN PATRIE

Boala continua să-l chinuiască pe Schiller. Ultimele lucrări literare îl istoviseră. Ce ar fi dacă s-ar înapoia pentru cîtva timp în Württemberg, spre a se odihni și a-și îngriji sănătatea? Ar putea să-și revadă familia și prietenii. Mama și sora îl vizitaseră cu un an și jumătate mai înainte. Dar pe tatăl lui, care devenise septuagenar, nu-l mai văzuse de unsprezece ani. Cum va reacționa ducele în cazul înapoierii poetului în patrie? Ducele părea că nu mai acordă nici un interes cazului Schiller.

La începutul lui septembrie 1793, poetul pornește spre patrie, însoțit de soția lui. Se oprește la Heilbronn, unde vechiul coleg von Hoven este instalat ca medic. Bătrînul Kaspar vine să-și vadă fiul din primele zile. Un eveniment fericit întregeste bucuria revenirii în patrie. Se naște primul copil al soților Schiller, un băiat, Karl. Scrisoarea către Körner îl anunță cu jubilară. Dar nevoia, perma-

nenta nevoie, se arată dintr-un ungher. Prietenul Göschen, editorul, n-ar putea să-i trimeată treizeci sau patruzeci de ludovici?

Regăsirea vechilor colegi și amici nu-i face impresia cea mai bună poetului. Îi apar „țărăniți“, provinciali. El însuși îi prilejuiește lui von Hoven o imagine a omului în mare progres moral. „Nu voi spune nimic despre sentimentele încercate cu prilejul revederii, scrie von Hoven, voi spune numai cum l-am găsit după o despărțire de mulți ani. A devenit un alt om; înflăcăarea lui tinerească s-a potolit, a dobândit mai multă demnitate în ținută, în locul neglijenței vestimentare de altădată a apărut o eleganță distinsă și statura lui firavă, paloarea și înfățișarea lui maladivă desăvârșesc, pentru mine și pentru toți care l-au cunoscut altădată, interesul aparenței lui. Din nefericire, plăcerea frecventării lui este adesea tulburată de proasta stare a sănătății lui; dar când se simte mai bine, cu ce abundență se revarsă bogăția spiritului, cât de tandră se arată inima lui blândă și umană, ce vizibil se exprimă în toate vorbele și faptele caracterul lui nobil, jovialitatea lui cam turbulentă altădată ce distinsă a devenit acum, chiar glumele lui au dobândit demnitate. Pe scurt, a devenit un om perfect“. Evenimentele din Franța alcătuiesc tema tuturor convorbirilor. Schiller se găsește acum în momentul schimbării sentimentelor sale față de revoluție. El știe că aceasta a fost produsul vițiilor vechiului regim, dar crede că îndreptarea trebuie așteptată de la educarea poporului, în felul în care o arătau în aceași vreme scrierile lui de filozofie și estetică.

Revenirea în patrie este pentru poet revenirea către copilăria lui. Se duce să viziteze locurile acesteia. În gimnaziul din Ludwigsburg, vechiul lui preceptor Jahn îl introduce într-o sală de clasă. Unul dintre elevii celui timp ni-l descrie pe poetul lui Don Carlos așezându-se într-o bancă, sprijinindu-și capul în mîini, cu un picior peste altul și explicînd băieților o lecție de logică și retorică, apoi una de istorie într-o animație crescîndă, care îl face la un moment dat să se desfășoare în toată înălțimea lui și să pornească furtunos prin clasă. La Stuttgart, unde se mută după ce părăsește Heilbronnul și Ludwigsburgul, se duce să viziteze Academia militară. Murise ducele, „bătrînul Irod“, și vechile locuri ale adolescenței lui îi erau acum deschise. Patru sute de tineri îl aclamă. Se așează la masa lor, se întreține cu mulți dintre ei, și, după-masă, asistă la jocurile și exercițiile gimnastice ale școlii. La Stuttgart întâlnește pe fostul coleg Danecker, devenit sculptor renumit, după ani de studii la Roma. Când intră în atelierul lui Danecker, acesta rămîne uimit și fermecat de frumusețea expresiei fostului coleg, marele poet. Momentul este fixat într-o scrisoare a lui Danecker, comentarul bustului executat de el cu această ocazie și a împrejurărilor în care a lucrat: „Iată-l cu capul ridicat, cu fața inundată de entuziasm, de iubire, de speranțe luminoase. I-am spus că pentru a păstra această expresie este nevoie să se găsească în juru-i cîtiva din cei mai buni prieteni ai lui cu care să se întrețină, în timp ce eu voi modela, căci mie îmi era imposibil să lucrez și să vorbesc în același timp. O, dacă mi-aș putea aminti toate vorbele minunate desprinse de pe buzele lui! Din cînd în cînd mă opream din lucru, nu mai puteam continua, nu mai puteam decît să-l ascult“.

Sentimentele pe care le trezește în jurul său stau într-un contrast izbitor cu acele încercate de el însuși în legătură cu propria lui persoană. O scrisoare către Korner de la sfîrșitul anului 1793 vorbește despre boala lui, despre îndoielile cu privire la geniul lui, despre suferința nervilor lui, deveniți prea sensibili la ceea ce i se părea a fi asprimea și vulgaritatea mediului. La începutul anului următor, poetul se simte totuși mai bine. Este o primăvară timpurie. La Stuttgart, în grădina

care îi înconjoară casa, au înflorit pomii. Vremea este plăcută și caldă. În cele nouă luni de când a revenit în patrie a lucrat puțin, dar a făurit multe proiecte, pentru care admirabilul prieten, editorul Cotta, îi oferă mijloacele realizării. Se gîndește atunci să se înapoieze la Jena. Bătrînul Kaspar îi scrie: „Cît de mult am mulțumit Domnului că mi-a hărăzit să te văd, poate pentru ultima oară, dar cît trebuie să cîrtesc împotriva providenței, care ne desparte acum din nou!“ În mai 1794, Schiller se instalează din nou în fața mesei lui de lucru din Jena.

## WILHELM VON HUMBOLDT

Vine să-l viziteze din nou un tînăr care-și manifestase și altă dată afinitatea lui spirituală pentru Schiller. Este Wilhelm von Humboldt, descendentul unei familii de nobili prusaci. Are douăzeci și șapte de ani și trecuse prin învățămîntul de filologie clasică al lui Heyne, la Göttingen. În 1789, cînd izbucnise Revoluția franceză se entuziasmează de noile idei și pleacă la Paris pentru a observa evenimentele din apropiere. Mai tîrziu sentimentele lui evoluează și, încă din 1792, precizează pozițiile lui antirevoluționare în scrierea *Ideen über Staatsverfassung durch die neue französische Constitution veranlasst* (*Idei asupra Constituției unui stat, prilejuite de noua Constituție franceză*). Wilhelm von Humboldt este unul din gînditorii germani ai vremii care face să evolueze iluminismul german către formula neoumanistă a armoniei personalității, unul din aceia care înlocuiesc idealurile revoluționare prin aspirații etice și estetice și, prin această substituie, obține de fapt anularea avîntului spre libertățile publice ale burgheziei și ale straturilor profunde ale poporului german. Schiller se găsește pe cale de a executa aceeași evoluție. Între poetul celebru și tînărul lui emul se leagă o prietenie entuziastă, una din acele care au marcat, la anumite intervale de timp, întreaga desfășurare a vieții lui Schiller. Pînă cînd să pornească în noile lui călătorii în Franța și Spania și să construiască o importantă operă de filolog și cugetător, alternată cu preocupări politice, care fac din el reprezentantul Prusiei la Paris, apoi ministru al școalelor și întemeietorul Universității din Berlin, Humboldt se instalează la Jena, pentru a rămîne în apropierea lui Schiller. Este un tînăr care manifestă o personalitate dintre cele mai complete. Friedrich-August Wolf, filologul care în 1793 publică renumitele „*Prolegomena la Homer*“, îl caracterizează drept un reprezentant al *Kalokagatiei*, al idealului de bunătate și frumusețe, al sintezei etico-estetice formulate și realizate de oamenii liberi ai Greciei clasice, dar mai cu seamă de aristocrația ateniană în numele căreia vorbise Platon.

Humboldt îl mai vizitase pe Schiller, la Weimar și Jena, în 1789 și 1790. Ultima oară vine să-l vadă în 1793 și, curînd după aceea, se instalează în preajma lui. Acum se depun în spiritul lui Humboldt impresiile, nutrite apoi din cunoașterea tuturor scrierilor marelui său prieten, acele impresii și rezultatele îndelungii reflecții care vor da naștere studiului *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* (*Despre Schiller și evoluția gîndirii sale*), 1830, o operă a bătrîneții, temelia tuturor caracterizărilor de mai tîrziu ale marelui poet și cugetător. Pînă să ajungă la sinteza sa schilleriană, Humboldt își notează impresiile lui despre poet în scrisori care, împreună cu cele primite de el, alcătuiesc unul din documentele cele mai elocvente asupra lui Schiller, în epoca următoare călătoriei sale în patrie.

Încă din septembrie 1794, Humboldt îi scrie, din Jena, prietenului său Brinckmann: „Stau de luni de zile, deși boala și alte neajunsuri m-au neliniștit foarte, sub o preocupare mai vie și mai interesantă decât toate cele care m-au putut stăpîni de multă vreme. Datoresc acest impuls lui Schiller, pe care îl văd zilnic și care este cel mai fecund cap existent sau, cel puțin, cel mai fecund din cîte cunosc. Ceea ce este minunat în el e precizia raționamentului filozofic, rigoarea morală, libertatea și grația sentimentului estetic, unite în el într-un chip minunat“. Schiller pare a fi deci, deopotrivă, un reprezentant al Kalokagatiei, o personalitate armonioasă după idealul neoumanismului german. Cînd lipsește, pentru scurt interval, din Jena, Humboldt simte cu amărăciune lipsa prietenului: „Simt o mare lipsă departe de dumneata și gîndirea în comun a devenit pentru mine o asemenea trebuință, încît depărtarea prelungită pune în primejdie provizia mea de idei. De aceea mă refugiez în amintiri și folosesc partea cea mai bună a timpului meu gîndindu-mă la dumneata“. Humboldt își exprimă încă o dată admirația: „Schiller a unificat în sine geniul poetic și cel filozofic“. Acesta îi răspunde, trimițîndu-i noul său poem *Die Macht des Gesanges* (*Puterea Cîntecului*). Humboldt îi răspunde: „Cum pot să-ți mulțumesc, iubite prietene, pentru înalta plăcere produsă de poemul d-tale? Din ziua în care l-am primit, sînt stăpînit de el în partea cea mai adîncă a minții mele; n-am citit și n-am gîndit niciodată ceva asemănător și mi-a fost dat să mi-l însușesc într-un fel care nu mi-a izbutit cu nici un alt poem, astfel încît simt cu putere că mă va urmări cu statornicie vreme îndelungată de aci înainte“. Schiller mulțumește: „Scrisorile d-tale, iubite prietene, îmi sînt adevărate mîngîieri și, deși din ideea favorabilă pe care ți-o faci despre mine știu să scad partea datorită prieteniei, ele îmi slujesc ca o încurajare, de care am mai multă nevoie decât s-ar putea crede. Dorința și speranța de a face ceva pe gustul d-tale m-au înviorat și m-au întărit și în aceste lucrări poetice, după cum o vor face și în viitor. Îmi cunosc de altfel și posibilitățile și limitele mele în domeniul poetic“. Omagiul admiratorilor, primit de atîtea ori de poet, nu se adresa unei încrederi în sine netulburate de nici o îndoială. Dimpotrivă. În mijlocul prețurii generale, Schiller rămîne încă un suflet sfîșiat de multe contradicții. Reprezentantul Kalokagatiei este un om modern, omul epocii care se silea către o nouă orînduire. Este grandoearea lui.

E vremea în care Schiller își scrie poemele filozofice: *Das Reich der Schatten* (*Imperiul umbrelor*), *Die Ideale* (*Idealurile*), *Natur und Schule* (*Natură și Școală*), *Der Tanz* (*Dansul*), pe care le comunică pe rînd prietenilor, lui Körner, lui Goethe, lui Herder, lui Humboldt. Acesta din urmă pricepe frămîntarea prietenului și încearcă să-l consoleze: „Înapoierea d-tale statornică la poezie îmi produce o nesfîrșit de mare bucurie. Îți va face bine și duminică, și această activitate a fanteziei îți va înviora și însenina singurătatea. Ce fericit ești, scumpe prietene, că păstrezi în d-ta o asemenea bogăție și că poți extrage din sufletul d-tale atît cît este necesar ca să poți umple o viață întreagă cu o frumoasă varietate de aspecte“. Restul corespondenței lui Schiller cu Humboldt din această vreme aparține sferei de idei a pregătirii tratatului *Despre poezia naivă și sentimentală*. Poetul mărturisește învățatului său emul mai tînăr entuziasmul pentru poezii grecești, pe care acesta din urmă, eminent filolog, îi putea citi în original. Totuși, poezii moderni n-au oare de rezolvat o temă proprie, alta decât imitația grecilor? Revenea încă o dată vechea dispută dintre partizanii anticilor și ai modernilor, la querelle des anciens et des modernes. Schiller se decide, în cele din urmă, ca un modern, ca un poet al timpului său. Humboldt îl

întărește pe acest drum. „Pe drumul lui Schiller, îi scrie Humboldt lui Korner, stă culmea cea mai înaltă a poeziei, nu știu încă dacă și culmea ei accesibilă“. Formula schilleriană a „poeziei filozofice“ pune în adevăr o întrebare, pe care epocile literare înșiruite de la Schiller încoace n-au rezolvat-o în același fel. Care este valoarea poeziei filozofice a lui Schiller, văzută în lumina timpurilor?

## LIRICA FILOZOFICĂ

Lucrările istorice și filozofice îl abătuseră pe Schiller timp de mai mulți ani de la poezie. Călătoria în patrie pusese un capăt acestei perioade, și noua prietenie cu Humboldt, ca și legăturile din ce în ce mai strânse cu Goethe, deschid din nou în Schiller izvorul lirismului, din care se revarsă expresii ale sentimentului și ale cugetării, într-o îmbinare care fixează formula „liricei filozofice“. Noile poeme apar fie în volumele succesive din *Musenalmanach*, fie în revista „Die Horen“, pe care, începînd din 1795, Schiller o scoate la editorul Cotta.

Lirica filozofică fusese, încă de la începutul îndeletnicirilor sale poetice, genul cultivat de Schiller. Noua perioadă nu face altceva decît să-l consolideze, să-l îmbogățească și să-l impună ca un model pentru noua generație de poeți. Holderlin, la începuturile sale, se va mișca în același cadru. Dar Schiller însuși nu-l va găsi constituit ca forma lirică proprie iluminismului? Această mișcare a spiritelor n-a existat în primul rînd prin lirism. În timpul ei, poeții nu doresc numai să cînte, ci să filozofeze și să instruiască. O trăsătură de didacticism subliniază întreaga lirică a iluminismului. Voltaire, care a dus toate genurile literare ale secolului „luminilor“ la forma lor cea mai expresivă, a creat și modelul discursului filozofic în versuri. Alexander Pope, în Anglia, a mers pe același drum. Vîna lirică propriu-zisă părea istovită în operele poetice ale acestor doi scriitori. A trebuit ca, spre sfîrșitul secolului, să fie redescoperită poezia populară, cu toate farmecele spontaneității și ingenuității ei, pentru ca sensul lirismului să se refacă în literaturile occidentale. Romanticii vor trage toate beneficiile regenerării poetice produse prin contactul cu inspirația populară. Lirica filozofică a cunoscut un moment de impopularitate în revoluția romantică, dar pozițiile ei s-au refăcut ori de cîte ori a apărut un cap gînditor printre poeți, adică ori de cîte ori experiența vieții s-a constituit pentru aceștia ca o problemă a cugetării. Este oare „lirica filozofică“ o formulă contradictorie și își propune oare o temă estetică imposibilă? Întrebarea și-a pus-o un tînăr poet român care, ajuns la capătul studiilor sale teoretice, după ce dăduse mai multe poeme de cugetare, a simțit nevoia să examineze și să-și justifice temeliile. Este vorba de Panait Cerna, care în teza sa germană de doctorat din 1910, *Die Gedankenlyrik*, a arătat că ideile pot deveni și ele teme poetice dacă sînt adînc simțite, dacă sînt înviate prin întreaga substanță de viață a poezilor.

Este cazul poetului filozof Friedrich Schiller, cînd dă expresie gîndurilor frămîntate de el în epoca inițierii sale kantiene. În această parte a operei lui Schiller, *ideea* devine *afect*, pentru că el o extrage nu dintr-o rece reflecție asupra lumii, ci din zbuciumul inimii sale. Împrejurarea devine evidentă în energia debitului său poetic, în concizia sugestivă a maximelor sale, în simbolurile găsite din cînd în cînd. Poeții ulteriori, poeții romantici, vor vedea natura dintr-o mai mare apropiere și vor simți între ea și sufletul lor afinități mai ascunse, prin care mijloacele lor de



expresie se vor înnoi. Cîntecul romantic, liber de servituile vechii retorice, mai spontan și mai naiv, se va înălța din adîncimi necercetate ale sufletului și va umple cu farmecul lui lumea. Schiller este încă debitorul retoricii clasice. Epitetele lui nu pictează, nu individualizează aspectele lumii sensibile; ele sînt încă epitetele „ornante” ale tradiției. O culme de deal este încă *roșie-strălucitoare* (*röthlich-strahlend*), soarele o luminează *dragăstos* (*lieblich*); o cărare este *plină de viață* (*belebt*), corul păsărilor în ramuri este *voios* (*fröhlich*); poetul iese afară din *închisoarea odăii* (*des Zimmers Gefängnis*), se bucură de *balsamul aerului* (*der Lüfte balsamischer Strom*) și privirea lui *însetată* (*der durstige Blick*) se desfată de *lumina dătătoare de puteri* (*das energische Licht*). Culeg toate aceste exemple dintr-o singură poezie, *Der Spaziergang*, pe care Schiller o subintitulează cu numele unuia din genurile clasice: *elegie*.

Mai fericit în expresie este Schiller atunci cînd dă glas lumii lăuntrice a gândurilor sale, pe care, atunci cînd le așezăm în contextul lor de viață, le putem considera drept comentariul poetic al operei sale filozofice. Noua lirică filozofică a lui Schiller aparține, prin șirul poemelor scrise de la 1795 înainte, epocii în care poetul se despărțise de idealurile revoluționare ale tinereții sale. Poetul crede a se putea refugia din fața decepțiilor care-l asaltează, în lumea artei. Dar este arta un loc de refugiu? Nu este ea mai degrabă o putere activă a vieții, prin care iubitorul ei cîștigă o poziție față de problemele timpului său și, împreună cu artiștii care-l desfată, timpul își elaborează prin el soluțiile de viață necesare? Este curios faptul că poetul care manifestase o astfel de înțelegere a artei în toate dramele sale de pînă atunci, momente însemnate în luptele pentru libertate ale burgheziei germane, poposește acum într-o altă înțelegere a artei, în concepția kantiană a artei ca produsul unei acalmii a sufletului, a unei suspendări a conflictelor lui prin activitatea armonioasă a facultăților, a sensibilității și a inteligenței, a imaginației și a rațiunii. Nesocotirea funcțiunii active a artei, adică în esență a sensului ei uman, era însă la Schiller semnul acelei amărăciuni, adeseori întîmpinate în narațiunea vieții lui, a durerii ascunse a unei conștiințe înalte și pure, pe care percepînd-o în implicațiile afective ale noilor poeme, ne lăsăm cîștigați și emoționați. Un om deosebit, unul din suferințele cele mai profunde și mai curate ale vremii sale, ne vorbește din aceste poeme. Acest om cunoaște puterea cîntecului poetic, prin care ființa omenească este restituită sinului regenerator al naturii (*Die Macht des Gesanges*). Pegas se poticnește cînd este înhamat la car sau la plug, dar își desface aripile și zboară către înălțimea albastră a cerului, atunci cînd este strunit de mîna pricepută a poetului (*Pegasus im Joche*). Lumea artei este lumea zeilor, scutiți de destinul omenesc care trebuie să aleagă între plăcerea simțurilor și pacea sufletului. Razele acestora se unesc pe fruntea Uranidului. Prin artă atingem condiția zeilor (*Das Ideal und das Leben*). Totuși, chiar în seria noilor poeme filozofice, putem asculta și un alt glas, o altă învățătură. Poezia *Metafizicianul* (*Der Metaphysiker*) vorbește de un oarecare Hans care construind turnul înalt al speculației sale, uită că un astfel de turn trebuie să se sprijine pe pămînt, adică pe terenul ferm al experiențelor, și că rostul lui nu poate fi altul decît de a mijloci o privire departe văzătoare către valea locuită de oameni. În fine, în *Idealurile* (*Die Ideale*), poetul ne oferă confesiunea cea mai adîncă a frămîntării din aceeași vreme și oarecum cheia noului ciclu al poemelor sale, împreună cu ultimul cuvînt al meditației lui. Poetul deplînge pierderea idealurilor lui: „Au pierit idealurile care-mi umpleau inima beată de fericire”. A pierit „dulcea credință în ființa născută din visul meu”. Întocmai ca Pygmalion pentru care mar-

mura a înviat, poetul dăduse viață lucrurilor mute, copacului, razei și izvorului. Pieptul lui se lărgise pentru a cuprinde în el întreaga lume. Dar ce mic și sărac a fost rodul acestei îmbrățișări! Iubirea nu-i mai dă fericirea de altădată. Setea de știință nu s-a îndestulat. Norii îndoiei au acoperit soarele adevărului. A văzut cununile gloriei așezate pe frunzi nevrednice a le purta. În catastrofa generală a aspirațiilor lui s-au salvat totuși două credințe nezdruincinate: credința în prietenie și în valoarea activității. Un prieten a stat totdeauna lângă el; munca lui de cercetător și de poet n-a încetat niciodată. A stăruit în preajmă-i „mîna gingașă a amicitiei, aceea care vindecă rănilor, împarte iubitoare cu tine poverile vieții, aceea pe care ai căutat-o și ai găsit-o de timpuriu“. I se însoțește activitatea (*die Beschäftigung*), aceea care „nu ostenește niciodată, crează încet, nu distruge niciodată“. Creația în atmosfera prieteniei, care se poate extinde pînă la cea mai largă iubire de oameni, în spiritul acesteia și în serviciul omenirii întregi, este calea pe care o întrevăde poetul în punctul cel mai înalt al meditației sale. Schiller se găsea în pragul unei noi epoci de mari lucrări literare. În sufletul lui înflorea cea mai mare prietenie a vieții lui, aceea pentru Goethe.

## PRIETENIA CU GOETHE

Am văzut începuturile relației lui Schiller cu Goethe. Au fost dificile și tulburi. Facilitatea în raporturile omenesti este adeseori un semn al superficialității lor. Sînt de preferat greutățile în stabilirea lor; cînd adevăratul contact se va produce, se va putea spera că el va atinge straturile profunde. Este ceea ce s-a întîmplat cu Schiller și Goethe: după dificultățile de început s-a dezvoltat o prietenie iubitoare, statornică, fecundă. Stau alături doi oameni destul de deosebiți ca înzestrare, ca pregătire, ca mod de a simți și de a gândi; se poate spune că după ce s-au cunoscut și au învățat a se prețui, nici unul din ei n-a rămas la fel ca mai înainte. Adevărata prietenie primește și oferă; este o legătură complementară, din care vrea parcă să ia naștere un tip omenesc mai înalt și mai complet. Nu mai pronunțăm deci separat numele lui Schiller și Goethe; le pronunțăm împreună, ca pe al unei constelații tutelare. Vremea noastră primește încă lumina lor.

Goethe a descris o dată împrejurarea în care a luat naștere prietenia lui cu Schiller (*Glückliches Ereignis*, Juli, 1794). Naturalistul Batsch întemeiase la Jena o societate de cercetări. La una din ședințele acesteia, Goethe ia parte împreună cu Schiller. După terminarea ședinței, cei doi pornesc împreună și, între ei, se angajează o discuție memorabilă, pe care Goethe a redat-o într-o pagină care merită a fi recitată: „Schiller s-a declarat interesat de cele ce auzise, dar observă cu înțelegere, cu pătrundere și, în ce mă privește, într-un chip potrivit, că felul analitic (*zerstückelt*) de a trata natura, nu poate atrage pe nespecialist. Am răspuns că acest fel rămîne neconvenabil și pentru inițiați, dar că există și o altă modalitate de a considera și descrie natura, nu despărțită în elementele ei, ci ca pe ceva activ și viu, ca pe un întreg care-și determină părțile. Schiller și-a exprimat dorința să înțeleagă lucrul acesta mai bine dar nu și-a ascuns îndoiala; nu putea să înțeleagă că o modalitate ca aceea arătată de mine rezultă chiar din experiență, așa cum afirmasem. Ajunseserăm în dreptul casei lui Schiller și convorbirea mă făcu să-l urmez în locuința lui.

I-am citit acolo cu animație poemul *Metamorfoza plantelor*<sup>1</sup> și, prin câteva trăsături caracteristice, am făcut să ia naștere în fața ochilor lui o plantă simbolică. Schiller asculta cu mare interes și cu voință hotărîită de a pricepe; dar după ce am terminat scutură din cap și zise: Asta nu este experiență, asta este o idee. M-am oprit, oarecum contrariat, căci punctul care ne separa fusese indicat cu cea mai mare rigoare... Dar m-am stăpînit și am răspuns: sînt foarte mulțumit că am idei fără să știu și că le văd cu ochii“. Se definiseră, astfel, două atitudini ale inteligenței, aceea care nu vede alt drum al cunoașterii decît drumul analizei, al despărțirii obiectului propus cunoașterii în elemente separate unele de altele, și drumul înțelegerii întregurilor ca unități care-și determină părțile lor. Unii din comentatorii lui Goethe au văzut în metoda preconizată de Goethe o modalitate mistică, vizionară, a cunoașterii. Nouă ni se pare însă a recunoaște în precizările lui Goethe una din primele definiții moderne ale dialecticii, ale acelei metode care privește lucrurile în ansamblul și în interdependența lor dinamică, adică ale metodei menită să dobîndească prin Hegel și apoi prin Marx, creatorul materialismului dialectic și istoric, o influență hotărîitoare asupra gândirii științifice mai noi. Schiller și Goethe se găseau deci la doi poli opuși ai cugetării. Dar faptul opoziției lor dovedea, după cum observă Goethe mai departe, că între ei trebuia să existe un factor mijlocitor, o posibilitate de relație. Dezvoltarea legăturii dintre ei și colaborarea lor finală a dovedit această posibilitate.

Cîteva săptămîni după memorabila discuție, Schiller, care înțelesese bine felul de a gândi al lui Goethe, îi aduce omagiul lui și-l definește: „Noua convorbire cu d-ta a pus în mișcare toată masa ideilor mele, căci a avut o temă care mă preocupă de ani de zile. În legătură cu anumite lucruri, despre care nu puteam fi de acord cu mine însumi, intuiția spiritului d-tale a aprins o lumină neașteptată în mintea mea. Îmi lipsea obiectul creator de idei speculative și dumneata m-ai pus pe urma lui. Privirea dumitale, așa de liniștită și de curat așezată asupra lucrurilor, nu te pune niciodată în primejdie să rătăcești, așa cum te ispitește speculația minții sau imaginația arbitrară, lăsată în voia ei. În justa dumitale intuiție este cuprins totul și chiar mai mult decît poate căuta analiza, și fiindcă întregurile există în mintea dumitale, bogăția lor îți rămîne ascunsă; căci, din păcate, nu cunoaștem decît ceea ce despărțim. Spirite de felul dumitale știu rareori cît de departe pătrund și ce puține motive au să împrumute ceva de la filozofie, care n-are decît de învățat de la astfel de spirite. Filozofia poate numai să descompună întregurile date lor, dar datul însuși nu este treaba analistului, ci a geniului...“ Goethe era un geniu. Schiller însuși, constrîns a urma mai departe calea comună a gândirii analitice, își contestă această calitate... Dar Schiller nu era numai un filozof, un cercetător analitic, ca în studiile lui de estetică, dar și un poet capabil să vadă la rîndu-i întreguri vii, caractere și conflicte omenești, mari ansambluri sociale și morale ale istoriei și ale vremii lui. În această direcție a creației, puterea lui de a înțelege totalitățile umane, dacă nu și acele ale naturii, era deopotrivă cu a lui Goethe. Dar modestia lui îl împiedică să-și recunoască această facultate; este fericit că o poate atribui prietenului, cu acea uitare de sine care alcătuiește grația caracterului său.

Schiller îi inspiră stimă lui Goethe: „O plăcere curată și un folos adevărat nu pot fi decît reciproce și mă bucur că am prilejul să arăt ce a însemnat pentru mine convorbirea cu dumneata, de la care a început pentru mine o nouă epocă, și

<sup>1</sup> Poem didactic în care Goethe expune ideile lui cu privire la dezvoltarea tuturor speciilor vegetale dintr-o plantă originară unică, *die Urpflanze*. Prin acest poem, Goethe pune temelia doctrinelor transformiste moderne.

cît sînt de mulțumit a fi mers, fără îndemnuri speciale, pe drumul nou, căci mi se pare că, după înțîlnirea noastră năesperată, ne este dat să mergem mai departe împreună. Am prețuit întotdeauna seriozitatea rară și cinstită, manifestă în tot ce scrii și faci dumneata, și aș dori să exprim dorința de a mă ține la curent cu mersul spiritului dumitale, mai cu seamă din ultimii ani. Îndată ce ne-am clarificat reciproc punctele la care am ajuns, devine posibil să lucrăm împreună și fără întrerupere de aci înainte". Dorința colaborării viitoare este vie și în sufletul lui Schiller: „Pot acum spera, îi scrie acesta lui Goethe, că vom merge de aci înainte împreună pe drumul pe care ne este dat să-l mai parcurgem, și cu un câștig cu atît mai mare cu cît, într-o lungă călătorie, ultimii tovarăși de drum sînt aceia care au să-și spună mai multe lucruri". Trece ceva ca presimțirea unei despărțiri în această însemnare a lui Schiller. Ne găsim în august 1794. Schiller nu mai avea să trăiască decît un deceniu și cîteva luni.

În septembrie, Goethe primește de la prietenul său cîteva manuscrise, printre care acel al tratatului despre *Sublim*. Goethe îi răspunde cu invitația de a veni să-l viziteze la Weimar, unde ar urma să locuiască în casa lui. Schiller îi răspunde cu o scrisoare dureroasă. Este un om bolnav: durerile nu-l lasă să doarmă în orele nopții; este nevoit să se odihnească în timpul zilei; n-ar putea să se supună unui program și să intre în rînduile casei lui Goethe. Invitația acestuia n-ar putea fi acceptată decît dacă Goethe i-ar permite să fie bolnav în casa lui: „Mă rog numai pentru libertatea de a putea fi bolnav în casa dumitale". Vizita de două săptămîni se produce și, la înapoiere, Schiller stă încă sub farmecul impresiilor primite: „Sînt din nou acasă, dar cu mîntea mă aflu încă la Weimar. Îmi va trebui timp pentru a limpezi toate ideile pe care le-ai trezit în minte; nădăjduiesc să nu fi pierdut pe nici una din ele". În luna octombrie, Goethe îl invită din nou pe Schiller la Weimar, pentru a-l face să asiste la reprezentarea lui *Don Carlos*. Schiller îi trimite întîiul număr din „Die Horen", cu primele capitole ale *Scrisorilor despre educația estetică*. Goethe îi răspunde cu constatarea acordului lor spiritual. La începutul lui decembrie, Schiller primește primele cărți din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pe care le citește cu pasiune și le comentează într-un șir numeros de scrisori. La începutul anului următor cei doi prieteni se felicită. O nouă invitație este adresată lui Schiller, dar acesta se simte în februarie 1795 atît de bolnav, încît nu-i poate da urmare. Către sfîrșitul lunii vremea s-a îndreptat și Schiller se simte din nou mai bine, se așează la lucru: „Ce dependenți sîntem de forțele naturii, în ciuda autonomiei cu care ne lăudăm, și ce puțin prețuiește voința noastră, cînd natura nu ne ajută!" O rază de soare a pus din nou puterile creației în mișcare. Dependența atît de puternică față de natură este simțirea unui bolnav. Schiller luptă din greu cu sănătatea lui mereu amenințată. În august 1795 se simte din nou rău, dar nu-și părăsește lucrările. Obligațiile față de editorul Cotta îl fac să nu părăsească, nici măcar pentru o clipă, masa lui de lucru. La începutul lui octombrie, Goethe îl revele la Jena și ia cu sine manuscrisul ultimelor poezii ale lui Schiller: „Amestecul lor de intuiție și abstracție, propriu naturii d-tale, se arată în echilibrul lor desăvîrșit, și toate celelalte virtuți poetice apar și ele în frumoasă rînduială". Schimbul scrisorilor și al manuscriselor continuă cu regularitate neîntreruptă între cei doi scriitori. În decembrie, Goethe îi comunică prietenului proiectul *Xenilor* din care îi trimite și primele epigrame, împreună cu invitația de a i se alătura în colaborare. Invitația este acceptată. Cei doi amici urmează să se revadă în curînd pentru realizarea proiectului. Nu va trece o zi fără o epigramă. *Nulla dies sine epigrammata*.

## XENII, TABULE VOTIVE, BALADE

Este vreme de război. Francezii au pătruns în Germania, respingînd armatele austriace pornite împotriva Revoluției. Cotta îi scrie poetului că francezii se găsesc în Pădurea Neagră și îngrijorarea stăpînește țara, astfel încît proiectele lui editoriale mai trebuie amîinate. Schiller îi răspunde, cerîndu-i informații despre familie. Din Weimar, Goethe îi comunică prietenului că francezii, după ce au silit pe austrieci să se retragă la Gmünden, au ajuns în Bavaria, la Würzburg, și au stabilit grele impozite de război. La Franckfurt s-au produs mari distrugerii și populația trebuie să livreze cantități însemnate de alimente și alte materiale. Au fost necesare recrutări în Boemia și Galiția, de unde au fost înrolați treizeci de mii de oameni. Schiller însuși află că Stuttgartul a fost bombardat și zidurile orașului au fost distruse. Cotta înștiințează încă o dată despre trista soartă a Württembergului. După un an de mare tulburare, în mai 1797, ostilitățile încetează: este semnată pacea de la Regensburg.

Deși epoca este atît de puțin fabvorabilă lucrărilor literare, Schiller nu încetează să le continue pe ale sale. Trebuie să scrie neîncetat pentru sumarele revistelor. De multă vreme, poetul trecuse în fruntea unor publicații periodice, prin care spera să înalțe atmosfera literară a țării și să obțină baza materială a existenței sale. În 1782—1783 publicase „Württembergisches Repertorium“. În 1785 apăruse „Rheinische Thalia“, continuată ca „Thalia“ între 1786 și 1791, și cu „Neue Thalia“ în 1792—1793. La începutul anului 1795 apar „Die Horen“, cel mai important dintre periodicele schilleriene de pînă atunci, care nu va trăi decît trei ani, după care va urma „Almanahul Muzelor“ (Musenalmanach), cu apariție anuală pînă în 1800. Toată producția lui Schiller în acesastă vreme este consacrată periodicelor sale, pe care le îngrijește nu numai ca redactor, dar uneori și ca administrator și expeditor. O scrisoare către Körner, din noiembrie 1796, ni-l arată pe poet făcînd singur pachetele, pentru a asigura acuratețea operației.

Apariția „Horelor“ stîrnește multe comentarii, mai ales nefavorabile. Ceea ce Schiller voia să introducă în viața literară a Germaniei se izbește de neînțelegerea și platitudinea mediului intelectual, căzut acum la unul din nivelurile lui cele mai joase. După marea epocă a iluminismului înfloritor și după avîntul uneori destul de tulbure al anilor de Sturm und Drang, urmasse o vreme de producții mediocre și superficiale. Scena germană era dominată de piesele lui Iffland și Kotzebue, dispărute astăzi de multă vreme din repertoriu. Nici un nume nou mai de seamă nu se anunța. Propria producție a lui Schiller, ca și aceea a lui Goethe, cu toate succesele de stimă pe care le obțineau, nu găseau drumul către publicul cel mai larg. Ațipirea în filistinism era caracteristica noii epoci. Începea, după înfrîngerea avîntului revoluționar al burgheziei în numele căreia vorbiseră Lessing, Goethe și Schiller la începuturile lor, epoca pe care Marx o va numi „mizeria germană“, *die deutsche Misere*. Schiller reacționează și vrea să impună gustul speculațiilor înalte ale minții, o artă cu un conținut uman bogat, în formele perfecte ale clasicismului. Filistinii opun neîncrederea lor. Unii nu văd în scrierile filozofice ale lui Schiller decît o simplă „frazologie“.

Atunci are Goethe ideea *Xeniilor*, epigrame compuse dintr-un hexametru și un pentametru, după modelul lui Marțial, care folosise mai întîi cuvîntul: daruri adresate unui oaspete străin. Schiller se asociază acestei idei, și astfel se realizează colabo-

rarea dorită de cei doi poeți. Deși multe *Xenii* au fost scrise de cei doi autori împreună, în sensul că ideea unuia din ei a fost exprimată de celălalt sau că fiecare din ei a compus câte unul din cele două versuri ale epigramei întregi, a existat totuși mijlocul ca fiecare poet să-și recunoască bunul lui propriu și să-l rînduiască mai apoi în opera lui originală. Astăzi, cînd citim *Xeniile*, așa legate cum au fost, prin stilul lor aluziv, de oamenii și împrejurările vremii, nu ne mai putem bine reprezenta virulența lor, așa de viu simțită în epocă. Le citim deci mai mult ca pe niște documente, în care descoperim portretul satiric al câte unuia din notabiliile zilei. Iată-l pe contele Stolberg, reprezentantul unei concepții teologic-finaliste, căruia i se spune cu ironie amară în *Teologul*: „O, cită cinstire merită creatorul lumilor care, creînd pluta (*der Korkbaum*) a născocit îndată și dopul“. Sub titlul *Profetul*, este evocat teologul Lavater, creatorul științei atît de discutabile a „fiziognomiei“: „Păcat că natura a făcut din tine doar un om, căci a existat materie și pentru un om de treabă și pentru un ghiduș“. Lui Jean Paul Richter, scriitorul cu o fantezie atît de bogată, i se spune „Dacă ai fi cerut sfat de la bogăția ta, numai pe jumătate cît altul cere de la sărăcia lui, ai fi fost vrednic de admirația noastră“. Unui profesor din Halle, editorul unor *Anale de filozofie*, i se face observația distructivă: „Greu este drumul adevărului și anevoios să-l urcăm, dar tu ne place să-l străbatem călare pe măgar“. Una din victimele *Xeniilor*, mai statornic urmăritor, este Nicolai, librar și publicist filozofic din Berlin, model al unui filistinism agresiv, stigmatizat o dată în mușcătoarea epigramă: „Dacă vrei să distrugi tot ce nu e potrivit cu natura ta, atunci, o, Nicolai, jură moarte mai întii frumosului în lume“. Uneori sînt caracterizați nu numai oameni, dar și situații generale, ca de pildă în epigrama intitulată *Caracterul național german*, elocventă pentru aspirația către libertate, neadormită în sufletul poetului: „Sperați zadarnic, germani, să deveniți o națiune; pentru aceasta este nevoie să vă formați mai întii ca oameni liberi“.

*Xeniile* se numără cu sutele. Poeții lor le consideră ca o lucrare necesară, prin acțiunea lor salubră, amuzantă desigur, dar nu destul de însemnată pentru a-i face să uite proiectele lor esențiale. De aceea, Goethe îi scrie lui Schiller, către sfîrșitul anului 1796: „Trebuie să ne consacram unor opere mai demne și, spre rușinarea adversarilor noștri, să scoatem din natura noastră proteică forme ale binelui și ale nobleții“. Goethe compunea acum poemul epic *Hermann și Dorothea*; se gîdea să reia proiectul lui *Faust*. Schiller nota scenariul lui *Wallenstein*, începea să scrie baladele sale, în emulație cu prietenul său; compunea, de cele mai multe ori tot în forma epigramatică a *Xeniilor*, maximele întrunite sub titlul *Tabule votive* (*Votivtafeln*).

În anii din urmă, ocupîndu-mă cu alcătuirea unui *Dicționar de maxime*, menit să grupeze pentru cititorul de astăzi mărturiile înțelepciunii vechi și noi, am găsit un izvor prețios în „tabulele votive“ ale lui Schiller, testimoniul expresiv al ideilor și caracterului său. Iată care este pentru Schiller, *Datoria fecărui*: „Silește-te mereu către întregime, și dacă nu poți deveni tu însuși ceva întreg, unește-te cu un întreg ca membru slujitor al lui“. Devotamentul pentru o mare cauză comună nu poate fi mai convingător exprimat! Iată ce este *Demn de încredere*: „Vă pot spune, cinstiți prieteni, în cine trebuie să credeți: credeți în viață, te-nvață mai bine ca oratorul și cartea“. Adversarul poate fi de folos omului de bună-credință: „Drag mi-e prietenul, dar și dușmanul îmi poate fi de folos; prietenul mi-arată ce pot face, dușmanul ce trebuie să fac“. (*Prieten și dușman*). Alte tabule au cuprins estetic. Iată ceea ce s-ar putea numi drama expresiei: „De ce spiritul viu nu se poate

arăta spiritului! *Vorbește* sufletul, vai! *Sufletul* nu mai vorbește“. În cristalizarea expresiei se suspendă curentul viu care a produs-o. Poezii încearcă uneori cu durere această situație. Totuși, nu există alt mijloc al comunicării decât limba, căci ne spune tabula următoare: „Fie-ți limba ceea ce este corpul pentru îndrăgostiți. Numai el separă și unește ființele“. Maestrul se arată în ceea ce spune, dar și în ceea ce face: „Cunoaște pe orice meșter după ceea ce exprimă; pe meșterul stilului după ceea ce înțelegește ascunde“. Față de artistul adevărat, diletantul pune la contribuție numai virtuțile limbii. „Pentru că ți-a reușit un vers într-o limbă cultă, care compune poetic și gîndește pentru tine, crezi că ești poet în adevăr?“ În scăpările tabulelor votive ale lui Schiller se luminează o parte întinsă a personalității și ideilor omului aflat de integru, a artistului aflat de scrupulos.

Se asociază acestor lucrări baladele. Cei doi prieteni sînt în emulație. Goethe scrie *Zeul și Batadera*, *Ucenicul vrăjitor*, *Logodnica din Corint*. Schiller își alege temele baladelor din lumea antică sau din cea medievală, compunînd pe rînd *Inelul lui Polykrates*, *Mănușa*, *Cocorii lui Ibykus*, *Cufundătorul*, *Cavalerul Toggenburg*, *Forja*; în anii următori adaugă ciclului baladelor *Chezășie*, *Lupta cu balaurul*, *Hero și Leandro*, *Contele de Habsburg*.

Genul baladelor se impusese în literaturile occidentale, mai cu seamă în literatura engleză și germană, de cînd Percy publicase baladele folclorice scoțiene și Herder culesese, la rîndu-i, o mulțime de alte compuneri narative versificate în ale sale *Cîntece populare* (*Volkslieder*). Bürger dăduse și el un număr de balade pe motive populare, printre care renumita *Lenore*, în volumul de poezii din 1789, recenzat de Schiller cu acrimonie. Formele familiare de limbă ale lui Burger, întregul ton al debitului său poetic îi displac lui Schiller, care cere poetului înălțime în expresie, demnitate clasică. Bürger voia să treacă drept un poet „popular“ dar această aspirație care nu putea să nu primească aprobarea poetului ațintit către sarcina înălțării spirituale a întregului său popor, nu trebuie să rătăcească în facilitate și trivialitate. Năzuința spre zonele superioare ale inspirației, dorința de a impune publicului său concepțiile cele mai generale ale minții și sentimentele în legătură cu ele caracterizaseră poezia lui Schiller pînă atunci. În aceste compuneri vorbea un poet-filozof. Nu era aceasta însă primejdia acestei producții lirice, amenințată să se piardă în abstracție și în didacticism? Nevoia de a regăsi viața, concretul sensibil, nu adormise niciodată în sufletul lui Schiller. La 14 septembrie 1797, el îi scrie lui Goethe: „De două lucruri are nevoie poetul și artistul: să se ridice deasupra realității și să rămînă în interiorul sferei sensoriale. Numai cînd aceste două cerințe se întrunesc avem de-a face cu artă estetică. Cînd are o natură nefavorabilă, lipsită de formă, se poate întîmpla ca poetul să părăsească terenul realității și al simțurilor și să se piardă în idealism și, dacă inteligența lui este slabă, să devină fantastic; dar se poate întîmpla ca, silit de firea lui, să rămînă în zona sensorială și pe terenul realității, în sensul mărginit al realismului și, dacă fantezia îi lipsește cu totul, să devină plat și vulgar. În ambele cazuri poetul n-are valoare estetică“. Schiller cunoaște deci bine îndoita condiție a artei, înțeleasă ca reprezentare a ideii prin imagini sensibile, și s-a silit tot timpul către realizarea echilibrului estetic. Totuși, în poezia lui filozofică, precumpănește ideea. Poetul dorea deci o formă nouă a creației, prin care să poată atinge în chip mai palpabil terenul realității sensibile. Această nouă formă poetică o realizează baladele.

Niciodată Schiller nu dăduse, în poeziile lui anterioare, dovada unei acuități sensoriale mai mari în evocarea naturii, a apei, a focului, a mării, a lanurilor de grîu,

a oamenilor văzuți în realitatea lor fizică și a unora din îndeletnicirile lor. Impresiile acestea sînt topite în baladele schilleriene, într-o narațiune rapidă și exactă, din care ies la iveală caractere omenești tipice, tablouri de epocă, și se lămurește un tîlc general, o idee morală de mare însemnătate. Baladele lui Schiller sînt „ilustrații“, „exemple“, în sensul dat acestor cuvinte încă din antichitate. Niciodată poetul nu povestește numai pentru a povesti, ci totdeauna pentru a ilustra prin fabulația sa o concepție generală a spiritului sau o vedere adîncă asupra substratului moral al uneia din epocile istorice ale omenirii. Antichitatea este zugrăvită cu penetrație prin credința ei în destin (*Inelul lui Polykrates*), în ordinea morală a lumii, așa cum vechea tragedie o arată restabilindu-se după atentatele crimei (*Cocorii lui Ibykus*), în cultul prieteniei (*Chezășia*). Lumea medievală, a feudalității, este o lume a cruzimii (*Forja — Der Gang nach dem Eisenhammer*), chiar cînd se asociază cu formele sociabilității rafinate a curteniei (*Mănușa*), a arbitrarului și abuzului (*Cufundătorul*); dar în această lume au putut înflori caractere brave (*Lupta cu balaurul*) și sentimente pline de poezie (*Cavalerul Toggenburg*). Lumea antică și cea medievală lăsaseră despre ele testimonii elocvente în unele din narațiunile autorilor sau ale poporului, în textele scriitorilor de „istorii“ sau în baladele populare, pe care Schiller le folosește cu libertate față de ele sau le îmbogățește prin compuneri noi, dar în spiritul lor. Nu putem întreprinde aici un studiu de izvoare, și nici n-ar fi necesar, deoarece Schiller n-a urmărit în baladele sale o operă de erudiție, ci, independent față de sursele lui, a dorit numai să intereseze și să miște pe cititor prin evocarea vremurilor vechi, în care oamenii au suferit ca totdeauna, dar s-a refăcut neconținut pentru ei credința în dreptate, în fidelitate, în valoarea sufletelor viteze și pure. Despre astfel de lucruri, constitutive pentru cultura morală a omenirii, ne vorbește împlinirea felului în care se denunță singuri asasinii poetului Ibykus, la vederea cocorilor martori ai crimei lor; apoi povestea prizonierului siracuzan în luptă cu elementele naturii, pentru a-și salva prietenul lăsat cheazășie în puterea tiranului; apoi narațiunile cu teme medievale în care un erou brav execută porunca crudă a unui feudal odios, se cufundă cu prețul vieții, mînat de curatul lui sentiment cavaleresc, în valurile mării pentru a pescui cupa azvîrlită de mîna stăpînitorului, se luptă învingător cu balaurul, dar, într-o altă împrejurare, un frate bun al acestor cavaleri, tînărul și frumosul Fridolin, se salvează prin nevinovăție și pietate din cursa întinsă lui de feudalul care-l trimite, ca victimă, oamenilor atroci, meșterii fierari de la forja castelului. Antichitatea este epoca destinului, înțeală de filozofii ei ca legalitatea morală care conduce lumea. Oamenii pricep destinul, dar n-au găsit încă mijloacele pentru a lupta cu el. Asprimea omenească a crescut în feudalitate, dar în cultura cavaleriească s-au ivit suflete brave și luptătoare prin care bestialitatea împilării poate fi uneori înfrîntă sau cel puțin ocolită. Acest sens activ al vieții se va dezvolta de aci înainte în cultura popoarelor moderne, în luptele lor pentru libertate și justiție. Baladele schilleriene ne oferă viziunea cîtorva verigi de la începutul marelui lanț de victorii sociale și morale ale omului, ale aceluia lanț care va trece și prin marele suflet al lui Schiller.

Cititorii s-au lăsat mișcați de povestirea baladelor, de importanța semnificației lor. În conștiința literară a germanilor, de-a lungul generațiilor, Schiller a trăit, ca poet, mai ales prin baladele lui. Astăzi încă recunoaștem în ele una din părțile cele mai valabile ale creației lui Schiller.



## ULTIMII ANI

Încă din 1797, Schiller anunța progresele realizării dramei istorice *Wallenstein*. În mica locuință cu grădină, pe care și-o cumpără la marginea orașului, trecătorii puteau vedea, pînă la ore înaintate ale nopții, fereastra luminată a camerei de lucru și silueta poetului mișcîndu-se fără odihnă. Deși activitatea poetului trebuia să se împartă între redactarea revistelor sale și desăvîrșirea noii lui drame, aceasta înaintază în cursul anilor următori, încît prima ei parte poate fi reprezentată la sfîrșitul anului 1798, pe scena teatrului din Weimar, renovat. Celelalte două părți ale dramei sînt terminate de asemenea și reprezentate în primăvara anului următor. Noi proiecte dramatice se formează în spiritul poetului, care dorește să li se consacre în întregime. Hotărîrea aceasta îl face pe Schiller să se mute din nou la Weimar, pentru a se găsi în apropierea teatrului unde urmau să se reprezinte noile lui piese, apoi să renunțe la orice activitate redacțională. Noua așezare a poetului la Weimar era ușurată de faptul că, încă din 1793, el renunțase de a mai ține cursuri la Universitatea din Jena. După cum dorise totdeauna, Schiller își propune să trăiască numai ca poet. Lucrul devenea posibil prin producția lui dramatică, asigurată acum de favoarea arătată ei de public și de toate teatrele germane, ca și prin noile contracte editoriale, prin care scrierile poetice, istorice și filozofice ale lui Schiller vor vedea de-acîi înainte, pe rînd, lumina tiparului, în volume succesive, temelia operelor lui complete de mai tîrziu.

Așezat, mai întîi, într-o locuință trecătoare, apoi în casa cumpărată în apropiere de Goethe, Schiller se consacră acum numai lucrărilor literare. Așa apar și sînt reprezentate, la scurte intervale unele după altele, tragedia *Maria Stuart*, tragedia romantică *Fecioara din Orleans*, tragedia cu coruri *Logodnica din Messina*, spectacolul (*Schauspiel*) *Wilhelm Tell*, ultimele poezii ale lui Schiller. În afară de aceste lucrări originale, Schiller prelucrează pentru scena din Weimar, în același timp, *Nathan* al lui Lessing, *Turandot* al lui Gozzi, *Ifigenia* lui Goethe, *Macbeth* de Shakespeare, traduce *Fedra* lui Racine, comedii *Nepotul ca unchi* și *Parazitul* de Picard. În ultimele luni de viață începe să scrie o nouă dramă, din istoria Rusiei, *Demetrius*, rămasă neterminată. Este o producție imensă, față de scurtul interval de timp consacrat ei, vreo șase ani, deseori întrerupți de boală, cu așezări la pat de săptămîni întregi, după care urmau alte săptămîni de istovire. Poetul este însă un mare muncitor. Goethe i-a rămas în toată această vreme prietenul credincios, cititor al noilor opere, atît de atent față de tot ce privea pe amicul său, încît, cînd nu se puteau vedea, corespondența lor continuă prin scurte misive, mărturisind totdeauna un sentiment devotat și călduros. Urmărindu-l de aproape, Goethe a explicat, odată, sfîrșitul prematur al prietenului, prin felul de a munci al acestuia. În timp ce el însuși, Goethe, lăsa o operă să se maturizeze în spiritul lui și nu scria decît în momentele de bună dispoziție, atunci cînd simțea că opera s-a încheiat și cerea să fie exprimată, Schiller era de părere că actul creației poetice poate fi un act de voință, condus cu energie, chiar împotriva osteneții și a bolii. Începea să scrie, o dată cu lăsarea serii și continua în cursul nopții susținîndu-se prin abuz de cafea, lăsîndu-și capul să-i cadă pe brațe cînd era cu totul ostenit, și adormind pentru cîteva momente. Stabilise și o asociație curioasă de deprinderi, remarcată și povestită tot de Goethe, care, găsindu-se odată singur în odaia de lucru a prietenului, a simțit cum îl înfășoară o aromă bizară, un eter subtil dar atît de leșinător, încît a trebuit să deschidă în grabă ferestrele, pentru a se înviora. Doamna

Schiller, intrată atunci în odaie, i-a explicat lui Goethe că soțul ei îngrămădea în saltarul mesei de lucru mere putrede și pretindea că nu poate lucra dacă nu simte emanația lor. Ardeau lămpile cu petrol, feștilele lumînărilor trebuiau retezate de mai multe ori în timpul nopții. Acolo, în atmosfera confinată a camerei de lucru, pe când familia dormea de multă vreme, se consuma în fiecare noapte drama creației lui Schiller. Un om înalt, cam adus de spate, tușind adeseori, simțind dificultăți de respirație, dureri de coaste și pîntece, construia o operă solidă, clară și adîncă, purtătoare a unui mesaj de prietenie între oameni.

Venea dimineața și poetul se refăcea cu greutate din agonia nopții. Se regăsea cu fericire în mijlocul familiei, sporită pînă în 1804, cu al patrulea copil. Este un soț și un tată iubitor. În octombrie 1799, după nașterea celui de al treilea copil, doamna Schiller se îmbolnăvește grav, cu febră mare și delir, timp de săptămîni. Schiller o îngrijește cu devotament în intervalul lunii întregi, în care se părea că Lotte nu va mai trăi, dar își pregătește astfel propriile lui încercări fizice de mai tîrziu. Martorii vieții lui Schiller l-au descris adeseori în mijlocul familiei. Unul din ei îl surprinde jucîndu-se cu copiii, alergînd de-a bușilea în jurul odăii, în mare animație generală. Cînd este bolnav, cere să-i fie aduși copiii, îi privește cu emoție și-i îmbrățișează cu durere. O, dacă ar putea trăi măcar cincizeci de ani, pentru a le putea asigura, prin munca spornică a nopților, condițiile necesare în epoca educației lor! Viitorul familiei îl îngrijorează. Ducele îi sporește pensia anuală la 400, apoi la 800 de taleri anual. Se face, prin cancelaria ducală, o intervenție la curtea din Viena, în urma căreia i se acordă poetului un titlu nobiliar, menit să pună la adăpost familia poetului, în cazul ușor de prevăzut al dispariției lui premature. Era un demers cu totul obișnuit în condițiile mecenatismului vremii, cînd nici un scriitor sau artist nu puteau încă trăi din singurele venituri ale operelor lor. Schiller nu este însă de loc un curtean. Instalat de doi ani la Weimar, poetul îi scrie doamnei von Stein, rugînd-o să intervină la curte, pentru a nu fi invitat în cercul ei, motivîndu-și dorința prin starea atît de precară a sănătății, dar adăugînd îndată: „În ce mă privește, și după cum mă cunoașteți, nu sînt doritor de nici o distincție care nu este personală, adică de nicio distincție care n-ar răsplăti meritul personal, ci apartenența la o clasă, la o categorie sau la o coterie“. Schiller era un caracter foarte independent, dar era atît de greu să fii independent în vremea absolutismului și a micilor tirani care domneau, cu puteri neîngrădite, în țările lor strașnic controlate!

Publicul care nu-l putea face să trăiască pe Schiller îi da însă toate dovezile admirației și iubirii lui. Este foarte popular, observă actorul Genast, mai popular decît Goethe. Premierile tuturor pieselor sînt adevărate triumfuri. La Leipzig, unde asistă, în septembrie 1801, la a doua reprezentație a *Fecioarei din Orléans*, este aclamat după primul act și, cînd reprezentația se termină, o multime descoperită se adună în fața teatrului, pentru a saluta încă o dată pe poetul care trece prin mijlocul ei ca un erou al națiunii. La Lauchstadt, unde venise să se odihnească în lunile de vară, studenții din Halle, Leipzig și Jena, care organizaseră un bal, află despre prezența poetului în localitate, se duc să-i cînte în fața ferestrelor: apoi o deputație i se prezintă și-l invită să ia parte la festivitatea lor. Schiller este oarecum constrîns să o urmeze și, acolo, în sala care răsună de aclamații, un student, ridicat deasupra celorlalți, recită o strofă din *Cîntecul Bucuriei*. După o oră, în timpul căreia poetul arată tinerilor prieteni că entuziasmul ar trebui să devină o stare morală, permanentă și generală, a publicului german, poetul este condus în cîntece acasă; dar către dimineață, ei revin pentru a-i cînta un imn al aurorei. Pretutindeni unde se arată,

poetul primește omagiul public, ca și Goethe, dar, după cum își amintește Genast, în timp ce poetul lui *Werther*, al lui *Götz* și al lui *Faust* primește salutarile mulțimii, cu capul ridicat, într-o atitudine plină de mândrie regală, ca pe ceva de la sine înțeles și care i se cuvenea pe deplin, Schiller înaintează prin rîndurile mulțimilor adunate în calea lui, cu privirile ațintite în pămînt, recunoscător și sfios.

Vin mulți oameni să-l viziteze; unii îi scriu. Încă din epoca de la Jena trec prin casa lui poetul Hölderin, Novalis, Jean Paul Richter. Kant devine atent asupra scrierilor filozofice ale lui Schiller și consacră un scurt comentariu uneia din ele. Legătura cu Fichte, dificilă la început, se ameliorează apoi, și filozoful devine colaboratorul „Horelor”. Nu este de altfel prea doritor să lege noi relații. La Weimar se ascunde de vizitatorii care-l asaltează. Cînd unul din aceștia, primit de doamna Schiller, cere voie să execute la clavier o compunere inspirată din una din poeziile lui Schiller, care o ascultă dintr-o cameră învecinată, compozitorul are surpriza să-l vadă apărînd brusc pe poet și să primească îmbrățișarea lui. Poetul trăiește retras, dar nu este mizantrop și manifestă cea mai largă bunăvoință umană. Mai tîrziu, făcînd suma impresiilor ei, Karoline von Beulwitz își va aminti de plăcerea arătată de Schiller în frecventarea oamenilor din toate clasele sociale. Nu excludea pe nimeni, își amintește Karoline, nici pe cel ce nu aparținea sferei lui de cultură. Bunăvoința lui răspîndea lumină și căldură în oricare din cercurile omenești formate în jurul lui. Îi erau nesuferite numai pedanteria, formele convenționale ale sociabilității, zădărnicia pretențioasă în toate manifestările ei.

Într-un rînd trece prin încercarea întîlnirii unei călătore ilustre. Invitat de ducesa și așteptînd-o în salonul acesteia, apare o doamnă care, observînd pe falnicul bărbat în costumul curții, în uniformă și cu sabie, îl ia drept un general, poate comandantul șef al armatelor ducelui de Weimar. Vizitatoarea străină, invitată și ea de ducesa, era doamna de Stael. Renumita scriitoare franceză, urmărită de Napoleon, călătorea acum prin Germania, prin Rusia, prin Suedia, înainte de așezarea ei mai statornică la Londra, unde își va scrie memoriile anilor de exil. Doamna de Stael a consemnat impresiile primei întîlniri cu Schiller, destul de dificile din pricina greutateii cu care poetul se exprima în limba franceză. Conversația a alunecat asupra teatrului clasic francez, despre care Schiller avea de făcut multe rezerve. „I-am răspuns, își amintește doamna de Stael, cu arme franceze, cu vivacitate și glumă, dar curînd am descifrat în ceea ce spunea Schiller, dincolo de toate obstacolele limbii, o asemenea bogăție de idei, încît am fost cucerită de simplitatea de caracter a omului de geniu, care risca să intre într-o polemică, în lipsa cuvintelor necesare ideilor lui. L-am găsit atît de modest și atît de lipsit de preocuparea succesului, atît de mîndru și viu în apărarea adevărurilor lui, încît i-am consacrat din acea clipă o prietenie plină de admirație”. Însemnările doamnei de Stael fac onoare inteligenței și generozității ei. Schiller știe la rîndu-i să aprecieze, în cursul deselor întîlniri care au loc de-aici înainte, mobilitatea, spiritul și cultura, libertatea și receptivitatea multilaterală a femcii-filozof franceză. O scrisoare către Korner, din ianuarie 1804, atestă aceste aprecieri. Dar doamna de Staël i se pare totuși poetului atît de deosebită față de felul german, sensibilitatea ei poetică îi apare cu atîtea lacune și abundența ei în conversație atît de istovitoare, încît, cînd la începutul lui martie scriitoarea părăsește Weimarul, Schiller îi mărturisește lui Goethe, într-unul din biletele lor zilnice: „mi se pare c-am ieșit dintr-o boală grea”.

Nu este un om închis la impresiile noutății, dar ca toate caracterele puternice, foarte consolidate, are limite, afirmate de el cu simplitate și curaj. Nu-l poate prețui

pe Napoleon, care stîrnește sau va stîrni admirația entuziastă a lui Beethoven, a lui Goethe. Socotește că literatura germană decade în juru-i și nu reține numele nici unuia din marii romantici, care începuseră să se afirme. Dar urmărește pe frații Schlegel, și, la începutul lui aprilie 1805, îi împărtășește lui Humboldt aprecierea lui despre cele două căpetenii ale școlii romantice: „Răul pe care (cei doi frați Schlegel) îl produc astăzi în mințile tinere și slabe, se va simți multă vreme și trista infecunditate și confuzie, care se arată acum în literatura noastră, este o consecință a acestei nefericite influențe“. Este posibil ca aceeași să fi fost și opinia corespondentului lui Schiller. Neoumanismul german, curentul care includea deopotrivă pe poet și pe criticul lui, era poziția oamenilor care, porniți din iluminism și din Sturm und Drang, ajunseseră să organizeze o concepție literară și filozofică în forme perfecte, dar crmetice față de valul neistovit al vieții. În noua lume a romanticilor, Schiller s-ar fi simțit un rătăcit. Din această lume vor ieși însă luptătorii în războaiele de independență ale Germaniei, scriitorii care vor desfunda izvoarele adînci ale cîntecului și basmului popular german. Prin această nouă lume, Humboldt va trece, ca erudit, pînă în anii tîrzii, cînd va evoca încă o dată figura atît de înaltă a marelui prieten.

## DRAMELE ISTORICE

Trebuie să ne oprim în fața rodului literar al celor din urmă ani ai lui Schiller, dramele istorice și ultimele poezii. Drama istorică era un gen pe care-l impunea tradiția shakespeareană, afit de puternică în Germania. Încă din prima lui perioadă, poetul se oprișe în fața unor teme istorice, fără să extragă totuși din ele ceea ce reflecția asupra trecutului popoarelor poate oferi unui autor dramatic. Desigur, în *Hofii*, mediul istoric este implicat în datele generale ale acțiunii, dar atît de puțin zugrăvit în amănuntele ei, încît, după cum am văzut, primul regizor al piesei a putut avea ideea s-o reprezinte ca pe drama altui timp. În *Fiesco* și în *Don Carlos*, mediul este mai caracterizat, totuși poetul înfățișează acțiunile sale mai mult ca pe rezultatele unor caractere individuale decît ca pe acele ale unor mari curente istorice. Pe de altă parte, în toată dramaturgia anterioară a lui Schiller, poetul exprimase, prin intermediul fabulației istorice, propriile lui probleme, ale tînărului luptător pentru libertate din epoca iluminismului și a perioadei Sturm und Drang. Dincolo de pozițiile mai vechi urmase însă, pentru Schiller, studiul istoric intensiv, la care îl obligaseră lucrările lui asupra Europei occidentale în secolul al XVI-lea, apoi efortul spre obiectivitate, stimulată de frecventarea și exemplul lui Goethe. Îmbogățit cu aceste cîștiguri, Schiller revine, în noile lui drame, asupra tematicii istorice și dă, în *Wallenstein*, în *Maria Stuart*, în *Fecioara din Orléans*, mari compuneri dramatice, susținute de o adîncă reflecție asupra mersului istoriei și asupra chipului în care se dezvoltă afacerile de stat, în forme de organizare artistică nutrite de experiența îndelungă a scenei. Tehnica întîrzierii efectelor, așa-zisele „motive retardatoare“, despre care ne vorbesc scrisorile dintre Schiller și Goethe, o adevărată mină de reflecții estetice asupra poeziei epice și dramatice, dă rezultate însemnate în noile drame ale lui Schiller, reținute neîncetat, din momentul primei lor reprezentări, în repertoriul tuturor teatrelor din lume.

## WALLENSTEIN

Se vorbește despre *Wallenstein* ca despre o „trilogie“. Cele trei părți ale „poemului dramatic“, cum l-a numit Schiller, n-au însă nici măcar o autonomie relativă, încît *Wallenstein* este mai degrabă o dramă monumentală în unsprezece acte, care nu poate fi reprezentată decît cel puțin în două zile consecutive. Monumentalitatea nu este determinată, de altfel, numai de dimensiunile compoziției, dar și de complexitatea episoadelor ei, care pun în mișcare cincizeci de personaje, o numeroasă figurație și fac necesare dese schimbări de decor. Monumentalitatea rezultă și din multiplicitatea planurilor secundare, prin care întregul capătă o adîncă perspectivă, din vastele orizonturi de gîndire ale acestui întreg. De multă vreme, poate de la Shakespear, nu se găsisese un poet care să domine o materie dramatică atît de complexă, cu o stăpînire atît de magistrală a mijloacelor sale, fără să obosească nici un moment interesul spectatorului sau al cititorului. Este reușita cea mai de seamă a puterii dramatice a lui Schiller.

Materia îi era cunoscută poetului încă din anii în care scrisese *Istoria războiului de treizeci de ani*. Dacă extrage acum, din bogatele evenimente ale vremii, episodul lui Wallenstein, împrejurarea se explică prin motive actuale, pe care prologul dramei le expune. Lunga înfruntare între puterile protestante și cele catolice se terminase prin pacea westfalică în 1648. Deși teribilul război lăsase o Germanie pustiită și slăbită pentru multă vreme, pacea care-l încheie asigurase Europei absolutiste o relativă stabilitate, zguduită acum din nou de revoluția franceză, de campaniile napoleoniene, de freamătul popoarelor năzuitoare spre libertate. Ne găsim deci, la 12 octombrie 1798, data reprezentării primei părți a dramei: *Tabăra lui Wallenstein*, într-un moment în care evenimentele vremii impuneau evocarea timpului cînd se puseseră bazele orînduirii politice zguduite acum de aceste evenimente. Prologul exprimă cu claritate motivul social și psihologic al noii drame:

Azi, la sfîrșitul grav al veacului,  
Cînd tot ce se întîmplă e poezie,  
Cînd ochii văd cum forțe uriașe  
Spre-o țintă prea înaltă se silesc,  
Cînd lupta ce se dă e pentru om,  
Pentru puterea lui și libertate,  
Azi umbrele pe scenă agitate  
Cuvine-se să-ncerce zbor înalt,  
Să nu le rușineze scena vieții.

Vedem căzînd în pulbere azi forma  
Puternică pe care-acum un veac  
Și jumătate o dădu o pace  
Binevenită statelor Europei,  
Doritul rod al lungului război.  
Poetul se încearcă încă o dată  
Să vă vrăjească timpul cel grozav,  
Privește mai voios spre ziua de-astăzi  
Și-n viitorul cu nădejdi bogate.

În *Tabăra lui Wallenstein* (*Wallensteins Lager*) luăm cunoștință de starea de spirit a trupelor vestitului general din slujba împăratului de la Viena. Războiul dura de cincisprezece ani și armata comandată de Wallenstein, duce de Friedland, se găsea acum în Boemia, în fața orașului Pilsen. Era o armată de mercenari, adunată din toate părțile Europei și care o străbătuse în regiuni întinse ale ei, purtată de vitejia și norocul în lupte ale comandantului suprem, secundat de alți generali, înălțați din vechii războinici de meserie și adunați ei înșiși din toate neamurile stăpînite de casa de Austria, printre care Octavio și Max Piccolomini, tatăl și fiul, descendenți ai unei stirpe longobarde, niște „Welși“, cum îi numeau cu oarecare dispreț camarazii lor germanici. O armată de mercenari se demoralizează ușor, mai ales cînd nu este de multă vreme plătită și cînd stagnează, cum era cazul acum. Armatele suedeze ale lui Gustav pîneau undeva la granițele Boemiei. Singura legătură interioară a trupelor imperiale stătea în devotamentul pentru generalisimul lor, după tipul lui moral un condottiere renascentist, om de arme priceput, foarte întrepid, capabil să intervină și să lovească hotărîtor în orice punct al întinsului război de mișcare. În jurul lui Wallenstein, văzînd norocul lui nedezmințit în lupte, soldățimea țesuse un vâl de legende fabuloase: are iarba fiarelor, s-a legat cu dracul. *Tabăra lui Wallenstein* ne înfățișează lumea mercenarilor, ducînd cu ei pustiirea în țările pe care le străbat, cu iubite de pripas, cu vivandierele și călugări ațintiți pe urmele trupelor pentru a le susține moralul cam ostent de grele încercări impuse lor de interesele casei apostolice. Întreaga parte întâia a dramei este un vast și pitoresc tablou al vieții într-o tabără militară, înainte de formarea armatelor naționale, zece scene desfășurate la modul umoristic, cu folosirea formelor populare și argotice de limbă.

În partea a doua, în *Piccolomini*, conflictul se precizează. Mediul este aci altul; este al anturajului lui Wallenstein, care trăiește în formele unei curți princiare, locuiește într-un castel, acordă audiențe, este înconjurat de consiliul generalilor lui. A trimis să i se aducă doamna, ducesa de Friedland, și pe fiica lui, pe Thekla, crescută departe de influența tatălui. Cele două doamne apar împreună cu Max Piccolomini, însoțitorul lor în primejdioasa călătorie întreprinsă, om de încredere al generalisimului, prietenul lui mult iubit. Între Thekla și Piccolomini, călătoria a legat o dragoste pasionată din ambele părți. Generalisimul privește în altă parte. A venit de la Viena un trimis al împăratului, alarmat de zvonurile care-i soseau din tabăra lui Wallenstein. Întrevederea cu consilierul de război Questenberg precizează situația. Armatele lui Wallenstein nu se mai puteau bate acum decît pentru satisfacerea meschinilor pretenții teritoriale ale casei imperiale. Ne găsim în epoca războaielor de jaf ale absolutismului și ceva ca înțelegerea felului în care taberele în luptă se înfruntau acum, în afară de orice aspirație și de orice interes al popoarelor astfel sacrificate, pare a trece prin cugetul lui Wallenstein. Războiul devenea absurd și inutil pentru cine izbutea să se ridice peste momentul istoric al absolutismului și, luminat de o astfel de înțelegere mai înaltă, cineva ar fi putut dărui Europei pacea către care popoarele aspirau. Se vesteau noile drepturi ale popoarelor, cu neputință să se realizeze în regimul opresiunii absolutiste și care n-ar fi întîrziat cu un secol și jumătate să ia ființă, o dată cu marea revoluție burgheză și cu constituirea primei națiuni moderne în Franța, dacă o idee ca aceea apărută, în forme de altfel încă destul de nebuloase, în mintea lui Wallenstein, ar fi putut să izbutească atunci. Umilirea și limitarea puterii imperiale, coloana cea mai rezistentă a absolutismului european, ar fi apropiat timpurile noi.

Pe această mare idee istorică se grefează aspirația personală a lui Wallenstein. Era oare el îndatorat cu toată credința împăratului, când acesta îl părăsise în împrejurări grele și se pregătea acum să-l umilească, retrăgându-i comanda armatelor? Nu-i datora mai mult împăratul lui, decât el împăratului? Se va smulge deci de sub puterea suverană și, după ce va oferi pace inamicului, se va încorona ca rege al Boemiei. Trupele sînt solid legate de comandantul lor suprem. Generalii îi sînt credincioși. Au semnat o declarație de fidelitate. Va trece din nou la biserica protestantă, din care ieșise pentru a se putea pune în slujba împăratului și va oferi popoarelor libertatea de conștiință, dorită de ele. Semnele cerului îi sînt favorabile. Întocmai ca mulți oameni ai Renașterii, Wallenstein este astrolog. Il secundează în observația mersului planetelor un italian expert, Battista Seni: Jupiter și Venus au înconjurat pe Marte; Saturn e în *cadente domo*, nici un *malefico* nu ofensează pe cele două mari *lumina*. Este timpul de a trece la faptă.

În realitate, drumul hotărîrilor lui Wallenstein este mult mai sinuos, interceptat precum este de multe îndoieli și ezitări, de dezvoltarea neprevăzută a situației. Partea a treia a dramei, *Moartea lui Wallenstein*, ne înfățișează prăbușirea eroului. Îl trădează, mai întîi, Octavio Piccolomini, care primise, pe ascuns, ordinul de a-l înlocui la comandă. Generalii își retrag pe rînd sprijinul lor față de manifestarea hotărîrii imperiale și de perspectivele schițate la orizont. Tratatativele cu suedezi duc la rezultate dincolo de așteptările și de dorința comandantului rebel, imposibil de evitat, îndată ce acesta se angajase pe calea tratativelor. Va trebui să predea cetățile și să deschidă porțile capitalei, ale orașului Praga. Moralul trupelor începe să se clatine. Este adevărat că Wallenstein îl trădează pe împărat? I se cere un răspuns clar și un cuvînt precis pentru fapta în pregătire. Max Piccolomini, acela care părăsise a-l fi înțeles mai bine pe Wallenstein și era legat de el prin iubire prietenească, stă sub influența ducesei și a fiicei ei, a Theklei, rămase credincioase curții din Viena, chiar împotriva hotărîrii soțului și tatălui. Max Piccolomini părăsește deci tabăra lui Wallenstein, după zbuciumul istovitor al inimii lui devotate și este ucis în lupta cu acei pe care abia îi părăsise. Wallenstein este cutremurat, slăbit, trădat, și cade sub loviturile generalilor lui.

Schiller a formulat o dată maxima memorabilă: *Istoria lumii este tribunalul lumii — die Weltgeschichte ist der Weltgericht*. Putem deci, în lumina desfășurării istorice, chema la judecată cazul lui Wallenstein, pentru a înțelege mai bine cauzele prăbușirii lui. Wallenstein a simțit absurditatea războaielor absolutismului și, prin urmare, a orînduirii politice care le purta în interesul caselor domnitoare și în disprețul popoarelor sacrificate de ele. Dar deși poziția lui politică era justă, pentru că era în sensul dezvoltării viitoare a istoriei, Wallenstein continua să gîndească în categoriile politice ale absolutismului. Ducele de Friedland, vișîndu-se rege al Boemiei, credea a-și putea sprijini acțiunea pe devotamentul generalilor pe care își propunea să-i răsplătească prin proprietăți și onoruri, deci pe niște relații personale de tip feudal. Ca om format în umanismul Renașterii, i se întîmpla lui Wallenstein să invoce precedentele din antichitate, pe al lui Iulius Cesar, pentru a-și motiva acțiunea și pentru a întrezări o izbîndă deopotrivă cu a lui Cesar. Precedentele istorice pot intra, în adevăr, în raționamentele oamenilor politici, dar numai atunci cînd ei se pricep să scoată din istorie învățămîntul că izbutește numai ceea ce este în sensul mișcării. Victoria lui Cesar la Roma, durabilă chiar după căderea lui, se explică prin necesitatea de a înlătura influența aristocrației senatoriale, a reprezentanților

vechilor ginți, din care se aleg de astfel asasinii lui. Cesar a căzut, dar noua lui rînduire a învins și s-a menținut apoi timp de secole. Wallenstein se prăbușește și el, dar acțiunea lui rămîne deocamdată fără viitor, pentru că nu-i dă temelia unei mișcări populare, a maselor omenști cărora voia să le aducă pacea și prosperitatea, ci crede că se poate sprijini numai pe trupe și pe generali mercenari, pe tratative secrete, pe mijloacele militare și diplomatice ale vechii orînduiri. Fiindcă stăruie să gîndească în categoriile politice ale absolutismului, Wallenstein se îndoiește el însuși de valoarea morală a acțiunii lui, și ezităările îi slăbesc energia și încrederea generalilor. Evenimentele ar fi luat poate un alt drum, dacă Wallenstein s-ar fi pus în fruntea unei mișcări populare și dacă, în loc să viseze a institui o nouă putere absolutistă, ca rege al Boemiei, s-ar fi gîndit să amelioreze și să înalțe condiția nefericită a popoarelor din vremea lui. Nu sosise însă timpul apariției unui astfel de gînd. Va trebui să treacă un secol și jumătate, pînă cînd un alt general viteaz, de data aceasta un francez, adorat și el de armatele lui, dar sprijinindu-se pe elanul revoluționar al unui popor întreg, să izbutească prin instaurarea unei noi orînduiri a lumii, pe care de altfel o trădează cînd din general revoluționar devine dictator și împărat, se aliază cu vechea monarhie imperială, creează o nouă aristocrație în jurul lui și duce războiul în alte țări, împotriva libertății altor popoare. Schiller nu pronunță numele lui Napoleon Bonaparte, care în momentul compunerii lui *Wallenstein* era departe de a fi întregit figura lui istorică, dar poetul se referă la luptele care începuseră între vechiul absolutism și Republica franceză, lupte care, după cum ne lasă a înțelege strofele citate ale prologului, poetul spera că vor fi încununate de pacea și libertatea popoarelor.

## MARIA STUART

Evenimentele în legătură cu tragica moarte a Mariei Stuart, regina Scoției, îl preocupaseră pe Schiller, ca temă posibilă a unei viitoare compuneri dramatice, încă din anii tinereții. Îndată după terminarea lui *Wallenstein*, poetul reia vechiul proiect și-l realizează, în cîteva luni de muncă intensă, încît, în iunie 1800, piesa a putut fi reprezentată la Weimar. Avem de-a face, și de data aceasta, cu o dramă istorică, o „tragedie“, cum o subintitulează poetul, pentru a sublinia desigur apropierea ei de tipul tragediei clasice. În adevăr, Schiller, care se pronunțase de atîtea ori împotriva „unităților“ teatrului clasic francez, respectă cel puțin de data aceasta unitatea acțiunii și oarecum pe aceea a timpului, înfățișîndu-ne conflictul dintre Elisabeta, regina Angliei, și Maria Stuart, prizoniera ei, în momentul culminant al conflictului, în ultimele trei zile de viață ale reginei care sîrșește pe eșafod. Piesa n-are deci mulțimea de planuri și perspectiva adîncă a lui *Wallenstein*; nu ne sînt înfățișate decît evenimentele strict necesare promovării singurei acțiuni reținute de dramaturg, încît acestea se succed cu o mare rapiditate. Întreaga piesă este „un al cincilea act“ al unei drame, scrie unul din criticii lui Schiller. Körner, care citea cu mare atenție fiecare nouă lucrare a prietenului său, face observația că noua tragedie se întemeiază pe *acțiune*, mai mult decît pe *caractere*. Körner utilizează deci o deosebire făcută de Aristoteles în *Poetica* lui, cînd, întrebîndu-se care din aceste două elemente are o însemnătate mai mare în tragedie, răspunsese că această însem-



nătate revine acțiunii, deoarece există tragedii fără caractere, dar nu fără acțiune. A fost însă tocmai contribuția evoluției literare mai noi, începînd cu Shakespeare, de a impune ca preocupare principală a poezilor dramatici, zugrăvirea caracterelor omenești, din care urmează să izvorască acțiunea și să se motiveze prin ele. Se poate oare spune că, în *Maria Stuart*, Schiller revine la tipul tragediei antice, unde este evident că preocuparea psihologică cunoaște o dezvoltare mai mică decît aceea pe care i-o dau poezii moderni? Nu putem îndrăzni această afirmație, deoarece noua dramă a lui Schiller face să se înfrunte două caractere feminine, și, din această înfruntare, să derive dacă nu rezolvarea conflictului, cel puțin brusca lui soluționare. Observația lui Korner rămîne justă numai în sensul că, de data aceasta, Schiller a fost mai puțin preocupat, decît în *Wallenstein*, de a pricepe complicația labirintică a unui suflet omenesc, interesul lui mergînd, în primul rînd, către prezentarea scenică a unuiu din episoadele istorice cele mai răsunătoare de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și care a impresionat mai mult pe contemporani și pe urmași.

Specializat oarecum în istoria veacului al XVI-lea în care germanii trebuiau să recunoască prima epocă a istoriei lor mai noi, Schiller prezintă, în *Maria Stuart*, unul din rezultatele reformei religioase în altă țară decît în patria lui, în insula britanică. Întocmai ca în Germania, reforma religioasă n-a fost îmbrățișată în toate punctele teritoriului național britanic, deoarece interese deosebite determinau primirea sau respingerea reformei. Burghazia engleză, care se pregătea să facă din țara ei cea mai mare putere maritimă și comercială a vremii, sprijină acțiunea de smulgere a lui Henric al VIII-lea de sub puterea Romei, în formele noii religii reformate, ale anglicanismului. Scurta domnie a Mariei Catolica, cu teribilele ei prigoniri împotriva reformaților, este un episod repede eliminat. Elisabeta restabilește puterea unui stat reformat, în acord cu interesele noii burghezii comerciale și manufacturiere, bucuroase să scape de fiscalitatea papală și de constrîngerile de toate felurile pe care catolicismul le aducea în țările supuse influenței lui. Pătrunderea reformei merge mult mai greu în Scoția, unde la adăpostul munților ei, departe de coastă, în regimul mai primitiv al economiei pastorale, feudalitatea, împreună cu vechiul ei aliat, cu catolicismul, rămîn deocamdată mai puternice. Nevoia de unificare a teritoriului național, marea problemă a timpului, rezolvată pînă atunci numai de Franța, întrevedea două căi: unificarea unei țări în întregime reformată sau în întregime catolică. Ultima cale este întrevăzută de Franța, prin intermediul tinerei prințese Maria Stuart, fiica regelui catolic al Scoției Jacob V, educată la curtea franceză și care, căsătorită cu moștenitorul tronului Franței, cu Delfinul, ar fi putut întinde influența franceză în insulele britanice, după izgonirea Elisabetei, fiica socotită bastardă a lui Henric al VIII-lea, și a Annei Boleyn, niciodată recunoscută de biserica romană ca soție legitimă. După moartea timpurie a Delfinului, Maria se întoarce în Scoția unde luptele religioase erau în toi. Pentru a pacifica țara, Maria semnează, în 1561, tratatul din Einburg, prin care renunță la titlul de regină a Angliei, purtat mai înainte. Se căsătorește cu lordul Darnley. Căsătoria este nefericită. Dar cînd Darnley este asasinat și Maria se căsătorește, pentru a treia oară, cu contele Bothwel, asasinul lui Darnley și poate complicele reginei, revolta populară izbucnește din nou. Maria se refugiază în Anglia și cere azil Elisabetei, dar aceasta o face prizonieră și o pune sub inculpația de a fi complotat împotriva ei. Sosise poate momentul unificării Angliei sub puterea coroanei reformate.

De zece ani stă Maria în închisoarea Elisabetei, fără să fi putut obține o singură întrevedere și o explicație cu regina, vara ei. Trăiește într-un regim de multe lipsuri

și ofense de tot felul, înconjurată de puțini slujitori credincioși. Și-a păstrat maiestratea și frumusețea, care vorbește atât de puternic bărbaților. Cerculile de curte ale Franței continuă să se intereseze de soarta ei. Regele Spaniei făurește proiecte de atacare a Angliei. Are complicități sau, poate, numai bunăvoințe, și la curtea Elisabetei, pe a lordului Leicester, care îndrăgostit de Maria și nutriend proiecte matrimoniale în legătură cu ea, vrea să obțină de la Elisabeta cel puțin întrevvedereea dorită de atîta vreme, sigur că farmecul renumit al reginei prizoniere ar putea triumfa în această împrejurare. S-a îndrăgostit de ea și un tânăr nobil, Mortimer, nepotul temnicerului Mariei. Este unul din acei tineri pasionați și generoși, zugrăviți mereu de Schiller, deci ruda bună a lui Ferdinand von Walter, a lui Don Carlos, a lui Max Piccolomini. Mortimer a călătorit în Italia și a văzut, la Roma, magnificența artei și a culturii, mult sporită în epoca contrareformei. A stat cîtva timp printre iezuiți care continuă să pregătească preoți pentru Anglia. Imaginația lui a fost atât de izbită, încît a reintrat în biserica romană. A trecut și prin Franța, și a primit misiuni. Vînc cu o scrisoare de la Cardinalul de Guise, unchiul Mariei, care i-a încredințat secrete și l-a instruit în arta grea a prefăcătoriei. Se simte omul capabil de a elibera pe Maria, care, scăpată de închisoarea Elisabetei, va trebui să treacă sub jugul pasiunii frenetice a lui Mortimer, cunoscută de ea în alți bărbați, iubiții și victimele ei. Regina ezită; preferă să-l folosească pe Mortimer pentru a-i transmite o scrisoare lui Leicester. Dar Mortimer a organizat complutul eliberării, în care au intrat nobili nemulțumiți și personaje tenebroase din vechea biserică.

A sosit ziua întrevederii, acceptată de Elisabeta la insistențele lui Leicester. În parcul castelului de la Fortheringhay, Elisabeta o întâlnește pe fosta ei rivală, ca din întâmplare. Maria imploră clemența reginei Angliei și îi cere libertatea, dar cu demnitatea unei persoane de același rang cu suverana implorată. Inima Elisabetei nu se înduplecă cu ușurință. Maria este pasionată și inima ei se poate frînge. Elisabeta este rece și rămîne inflexibilă. Este epoca în care filozofia politică făurise ideea „rațiunii de stat”. Ideea venea din lumea catolică. Machiavelli o teoretizase la începutul secolului. Regii Franței au aplicat-o. A făcut ce era în dreptul ei să facă. A apărut un stat și un tron. Ar fi putut aplica lecția dată de Noaptea Sfîntului Bartolomeu. Nu va mai lăsa-o să-și exercite meșteșugul seducțiilor ei, pentru a-și găsi un al patrulea bărbat și poate o altă victimă. „Aceasta este mult lăudata frumusețe a Mariei, Lord Leicester? O frumusețe admirată de toți bărbații se dăruiește ușor tuturor”. Insultarea femeii întrece puterea de a se stăpîni a Mariei, și cele două regine, readuse la nivelul lor instinctiv, își spun cuvinte care nu se mai pot repara.

Cînd regina, minioasă, se întoarce la reședința ei, un călugăr barnabit, din complutul lui Mortimer, încearcă un atentat. Este zarvă mare; mulțimea cere executarea Mariei. Regina se decide să iscălească sentința de condamnare și o încredințează spre îndeplinire unui funcționar, lui Davison, ordonînd în același timp, cu cruzime, ca Leicester să conducă execuția. Și cînd execuția se produce, după ce Maria primise sentința cu liniște măreată și se îndreptase spre moarte cu disciplină pioasă, Elisabeta încearcă să îndepărteze de ea blamul posterității, acuzînd graba lui Davison de a fi executat sentința și predîndu-l justiției.

Scriindu-i lui Körner, în august 1799, într-un moment în care compunerea *Mariei Stuart*, era destul de înaintată, Schiller își exprimă îngrijorarea provenită din faptul că tema, deși atât de cunoscută, nu fusese încă tratată de nici un poet de seamă și deci s-ar putea să aibă un defect secret (*ein geheimer Fehler*), adică un

neajuns care s-ar opune dezvoltării ei tragice. Neajunsul ar fi putut sta în relativa identitate de factură a celor două personaje principale: o împrejurare care ar fi putut limita adîncimea conflictului dintre ele. Se poate spune că, pe cît i-a stat în putință, Schiller a evitat acest neajuns. Cele două regine, deși personaje la fel de crude, cum au fost toți suveranii absolutismului, se diferențiază prin faptul că una este o regină care domnește și cealaltă o regină prizonieră. Lunga detențiune a umanizat caracterul Mariei, și educația ei la curtea Franței i-a dat avantaje spirituale, o cultură mai înaltă, un gust pentru poezie și arte, care o împodobesc și o umanizează la rîndul lor. Maria este apoi de o rară frumusețe, „cea mai frumoasă femeie din lume“ cum spune Mortimer, și această frumusețe a intrat ca un element în destinul ei personal. Splendida înflorire a vitalității ei a atras neconștient pe bărbați, iar ea a fost pasionată și vanitoasă, a întins mreje și n-a ezitat în fața faptei celei mai cumplite, cînd s-a știut înșelată. Lungul ei trecut de pasiuni adaugă o poezie melancolică înfățișării și caracterului ei, la sfîrșitul anilor lungi de suferință, și oboseala întregului trecut îi îngăduie să se despartă cu grație și noblețe de viață. Este ca un crin încărcat de grele parfumuri, pe care îl seceră coasa morții. Schiller o zugrăvește pe Maria Stuart cu o deosebită favoare și întinde sentimentul lui de simpatie pentru eroină și asupra religiei care o mîngîie. S-a observat în *Maria Stuart* o anumită complezență pentru catolicism, surprinzătoare la poetul care și în *Don Carlos*, și în *Wallenstein*, chiar și aci, a arătat de atîtea ori mijloacele de perfidie și cruzime, pe care contrareforma n-a pregetat să le folosească.

În fața Mariei, Elisabeta apare ca o ființă rece, calculată, capabilă nu numai de răutate, dar și de josnicie. Episodul lui Davison produce revoltă. Perfidia ei întrece orice margine, atunci cînd crede că-l poate folosi pe Mortimer ca pe o unealtă și îi dă, în mare taină, însărcinarea de a o uide pe rivală. Nu este o pasionată ca Maria, dar nu este lipsită de senzualitate ipocrită și, față de Leicester, sloiul de gheață al inimii ei pare să se moaie, dar numai pînă cînd simțind că bărbatul către care se îndreptase veleitatea ei amoroasă preferă pe Maria, îi dă misiunea crudă de a comanda execuția acesteia. Elisabeta este o fiară. Portretul reginei care a dat numele ei epocii lui Marlowe și Shakespeare este făcut fără nici un menajament. Și în *Maria Stuart*, deci, ca și în *Intrigă și iubire*, și în *Don Carlos*, Schiller a arătat grozăviile absolutismului, abuzurile de toate felurile către care coboară suveranii care exercită o putere personală necontrolată, degenerarea tipului uman prin excesul autorității tiranice. Din acest punct de vedere, se poate spune că *Maria Stuart* confirmă tendința mai veche a dramei schilleriene.

## FECIOARA DIN ORLEANS

Maria Stuart nu-și găsisse, pînă la Schiller, poetul. Ioana d'Arc găsisse pe doi din cei mai de seamă, pe Shakespeare și pe Voltaire, dar și unul, în *Henric VI*, prin resentiment englez, și celălalt, în *La Pucelle*, printr-o îngustime care îl făcea să pricupă așa de puțin ceea ce venea dintr-o epocă prea deosebită de a lui, n-au tratat tema Ioanei decît pentru a o înjosi. Fecioara din Orleans devine deci, pentru Schiller, obiectul unei reabilitări. Trimițîndu-i noua lui dramă lui Wieland, care îi oferise romanul *Aristipp*, unde este vorba de curtezana Lais, prezentată favorabil, Schiller

îi scrie, la 17 octombrie 1801: „Mi-ai făcut la începutul acestui an, iubite și onorate prieten, un dar atât de plăcut cu al dumitale Socrates și cu prietena lui Lais, încît doresc din inimă să mă revanșez, pe cît îmi stă în putință. În locul unei hetaire îți trimit o fecioară și aș dori ca ea să nu facă o figură mai rea printre fecioare, decît face Lais a dumitale printre prietene. Ambele au comun faptul că încearcă să reabiliteze două doamne amabile, dar cu proastă reputație, și cred că vei fi de acord cu mine că Voltaire a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a îngreui sarcina unui urmaș dramatic al lui. Dar dacă Voltaire a tîrît-o prea mult în noroi pe *La Pucelle* a lui, eu am așezat-o pe a mea poate prea sus. N-aveam însă altceva de făcut, dacă era vorba să îndepărtez stigmatul aplicat de Voltaire pe fruntea frumoasei lui“.

*Fecioara din Orléans* este deci o operă de reabilitare, prima din lunga serie a reabilitărilor romantice, care prin opere dramatice și narative ca *Chatterton* a lui Vigny, ca *Marion Delorme* a lui V. Hugo, ca *Jidovul răătăcitor* al lui Eugene Sue, ca *Mizerabilii* înșiși și ca atîtea altele, în care figuri reprobate de istorie sau de legendă sînt supuse unei noi prețuiri și, aureolate printr-o înțelegere superioară, definesc una din atitudinile romantismului. Este motivul, valabil astăzi, pentru care Schiller și-a subintitulat noua lui piesă „o tragedie romantică“. Motivul lui propriu trebuie să fi fost că tratînd o temă romantică și anume una din evul mediu francez, noua lucrare dramatică se lega cu acel interes pentru o mai veche epocă istorică, merit a da mari rezultate de aci înainte. Poezia evului mediu va deveni una din sursele de inspirație ale romanticilor și, în raport cu ceea ce va urma, se poate spune că Schiller se găsește la un început de serie.

Schiller s-a oprit și în baladele lui, după cum am văzut, în fața unor teme ale evului mediu și a arătat înțelegere pentru sufletele naive, curate și viteze apărute în această epocă istorică. Abordînd din nou o temă medievală, Schiller o tratează tot într-o tragedie de acțiune, deși abundența materiei îl obligă la episoade pe care și le interzice în *Maria Stuart*. „Fata din Orleans, îi scrie Schiller lui Korner la începutul lucrării, în iulie 1800, nu poate fi băgată într-un corset tot atît de strîns ca al Mariei Stuart. Va avea un număr mai mic de coli de tipar, ca aceasta din urmă, dar acțiunea dramatică are o întindere mai mare și se mișcă cu mai multă îndrăzneală și libertate“. Nu este deci vorba, de data aceasta, de evenimentele cîtorva zile, ci de lunga înlănțuire a faptelor din partea finală a așa-zisului război de o sută de ani, cînd, prin acțiunea țărăncuței din Domremy, Ioana, fiica țaranului bogat Thibaut d'Arc, a fost despresurat Orléans-ul și regele Franței, Carol al VII-lea, a fost încoronat la Reims, făcîndu-se astfel pașii decisivi către sfîrșitul lungii încercări: izgonirea ulterioară a englezilor de pe teritoriul francez și unificarea acestuia în primul stat național al Europei apusene. Este vorba deci de evenimentele din 1429—1430, din preajma despresurării Orléans-ului și pînă la căderea Ioanei în prizonieratul englez, unde va fi judecată ca vrăjitoare și arsă pe rug, și nu pînă la căderea ei pe cîmpul de luptă, cum prezintă Schiller lucrurile, luîndu-și libertăți prea mare față de adevărul istoric.

Ioana trăiește deci în casa tatălui ei, păsîcînd oile și ajutînd la gospodărie. E a treia fată a țaranului Thibaut. Sînt vremuri grele de război, și Thibaut vrea să-și mărite fetele; dar Ioana nu se gîndește la măritiș. Este o copilă ciudată. Au venit pînă la ea rituri vechi, din vremea strămoșilor celți, și ea le-a deprins și le practică pe toate. Stă sub ramurile stejarului bătrîn al druizilor și ascultă ce-i spune freamătul lor. Vorbește cu duhul muntelui, culege rădăcini la miezul nopții și prepară

băuturi din ele, face semne în nisip. Thibaut este plin de griji. A visat-o într-o noapte stînd pe tronul regelui Franței, cu diadema cu șapte stele pe creștet, și regele, prinții, comiții, episcopii închinîndu-se înaintea ei. Ferească Dumnezeu de-așa nenorocire! Ia seama, Ioana, păzește-te de duhuri, nu căuta singurătatea, căci în pustietate a îndrăznit Satana să ispitească pe stăpînul cerului!

A venit un cumătru de la tîrg și a adus un coif, pe care i l-a lăsat o țigancă în brațe și s-a făcut nevăzută. Ioana vrea coiful. Cumătrul Bertrand a adus și vești de la tîrg. E mare jale în Franța. Englezii au cuprins toate țările pînă la Loire. S-au strîns în jurul Orléans-ului și l-au împresurat, aduse de englezi, și armate din toate țările pămîntului, lăncieri burgunzi și luxemburhezi, din Namur și din Brabant, gandezi îmbrăcați în catifea și mătase, olandezi mulgători de vaci și frizoni de lîngă Marea de gheață. S-a amestecat printre toate limbile pămîntului lupoaica, muierea răposatului rege nebun, mama celui de azi, regina Isabeau, îmbrăcată în oțele și îndemnînd la luptă împotriva feciorului ei. În tabăra de la Orléans s-a adunat floarea cavalerilor englezi. Au ridicat turnuri mari să privească dincolo de ziduri, au săpat galerii sub pămînt și le-au umplut cu pulbere ca să arunce orașul în aer și au trimis asupra lui ghiulele grele, încît bisericile zac acum în ruină și turnul de la Nôtre Dame s-a aplecat. Regele și curtea lui sînt la Chinon. N-are trupe. E cu mîinile legate. Numai cavalerul Baudricour a izbutit să adune șaisprezece steaguri și să le pornească în ajutorul regelui. Dar acum englezii i se țin pe urme, și Baudricour se gîndește să se unească cu burgunzii ca aceștia să rămînă francezi, dacă Franța și Burgundia s-ar împăca.

Ioana a ascultat cu atenție și acum izbucnește. Baudricour nu trebuie să se unească cu burgunzii. Norocul dușmanului trebuie să se prăbușească în fața Orléans-ului. Înainte de a îngălbeni spicele și de a se rotunji luna pe cer nici un armăsar de-al englezilor n-o să mai bea apă din undele Loirei. Turturica va goni uliul. O fecioară sfioasă va face minunea, cu ajutorul Domnului, și va izgoni pe englezi ca pe o turmă de oi. Ioana are o viziune politică grandioasă, a unei orînduiri naționale unice, răzimate pe poporul muncitor, ocrotitoarea iobagilor și a meșterilor harnici din orașe. Nu-i trebuie Franței domn străin, fără legătură cu poporul ei. Vorbirea Ioanei este un program întreg:

„Cum, să nu avem un domn al nostru,  
De-a pururi trăitor, arînd cu plugul,  
Ocrotitor al brazdei roditoare?  
Îl face slobod pe iobag, pe meșteri  
I-adună în orașe bucușori,  
Ajută pe cel slab și înspăimîntă  
Pe răi. Stă deasupra pizmei.  
E cel mai mare căci este un om  
Și îngeru-ndurării pe pămînt.  
Strălucitor de aur, tronul lui  
Adăpostește pe nenorociți.  
În față-i ticălosul tremurător  
Și dreptul se-apropie încrezător.  
Jucîndu-se cu leul fără frică.  
Străinul rege, venetic, acela  
Ai căruia strămoși nu zac aici —

În glia noastră — poate s-o iubească?  
 Când n-a fost tânăr cu flăcăii noștri  
 Și vorba noastră i-a rămas străină,  
 Putea-va oare tată să ne fie?"

Ioana preconizează, prin urmare, orînduirea absolutistă, unificatoarea țării, zdrobitoarea anarhiei feudale, un mare progres social, oricare ar fi fost consecințele ei ulterioare, și care se instaurează de fapt, în Franța, după sfîrșitul războiului de o sută de ani. Dar Thibaut, tatăl Ioanei, rămîne neîncrezător. Este un om al timpurilor vechi, un țăran resemnat care nu pricepe de loc mesajul fetei lui minunate:

„Să ocrotească Domnul Franța și pe rege!  
 Sîntem țărani, nu ne pricepem spada  
 S-o mînuim, nici armăsarul  
 Cu pieptul prins în zale să-l strunim.  
 Să așteptăm ce ne va da izbînda:  
 Norocu-n lupte-l hotărăște cerul  
 Și-i domnul nostru-acela uns la Reims  
 Și care-acolo se încoronează.  
 Mergeți la treabă! Haideti! Nu gîndiți  
 Decît la ce-i al vostru. Pe cei mari,  
 Pe prinți, pe domni și ghinări  
 Lăsați-i să se bată între ei,  
 Să ne-ngrozim n-avem teme.  
 Furtuna să se-abată pe ogor  
 Și lanul să ni-l culce sub picior  
 În goană armăsarii, nu-i nimic:  
 Rodește-n primăvară noul spic.  
 Și fără adăpost de vom rămîne,  
 Colibele le-om înălța chiar mîine.”

La Chinon ține curte de amor Carol al VII-lea împreună cu iubita lui, Agnes Sorel. Este un rege slab, cu totul demoralizat. Cavalerii nu-l pot face să ia o hotărîre. Delegației burghezilor din Orléans îi dă încuviințarea să predea burgunzilor orașul. El, împreună cu toată curtea și cu restul trupelor, se va retrage spre miazăzi, dincolo de Loire. Mîngîie pe Agnès: și acolo e Franța; e țara de-a pururi senină a trubadurilor, unde viața și iubirea înflorească mai frumos. Sosește Ioana care recunoaște pe rege în mulțimea cavalerilor, printre care se ascunsese. Reușește, prin revelația mesajului ei, să miște pe rege și pe cavaleri. Stăpînește daruri minunate ale divinației. Când un herald vine din partea comandantului armatelor engleze — contele Salisbury — să ofere o pace rușinoasă, Ioana îl respinge. Știe, mai înainte ca vestea să se fi transmis, că Salisbury a murit în fața Orléans-ului. Francezii se vor bate. În lupta care urmează, învingătorii de la Poitiers, Créqui și Azincourt sînt respinși și se salvează prin fugă. Orléans-ul a fost despresurat. A învins o fată ciudată, care s-a azvîrlit asupra taberei, desigur o vrăjitoare. Oriunde se-arată, englezii sînt bătuți. Ucide pe viteazul tânăr Montgomery. Il ia prizonier pe Filip, ducele Burgundiei și provoacă revirimentul sentimentelor lui, făcîndu-l să treacă în tabăra franceză. Proorocește unirea tuturor francezilor sub aceeași coroană și, în cuvinte

învăluite, dezbinarea lor în secolele viitoare, desigur în Revoluția franceză, din care trebuia să ia naștere o altă Franță. Când englezii înaintează din nou peste Marna, Ioana intervine încă o dată. Se lămuresc în ceața depărtării turnurile din Reims. Un misterios cavaler negru o previne să nu intre în oraș. Drumul ei este însă înainte. În lupte îl întâlnește pe Lionel și când, smulgându-i coiful, îi vede chipul, Ioana nu-l poate ucide. Se lasă dezarmată și pleacă, stăpinită de o tulburare necunoscută. Cum l-ar fi putut ucide după ce l-a văzut, l-a auzit? Ascultă acum cîtece și-l regăsește în ele. Fecioria ei vitează și crudă fusese o neștiință. Acum a cunoscut, *a văzut*, și se simte altfel. Mesajul ei războinic a încetat.

Destinul Ioanei cotește acum către sfîrșitul ei. Se hotărăște, după multe ezitări, să însoțească pe rege la Reims, la încoronare. Dar părăsește catedrala și steagul purtat pînă acum. În mulțimea de afară își regăsește surorile. N-a adormit cumva sub stejarul din Donrémey și totul a fost un vis? I se pare că adorația mulțimii depășește meritul ei. Eroina a devenit iar o fată de la țară. Vrea să se întoarcă acasă, să slujească în ograda surorilor. Apare și tatăl, Thibaut, plin de mînie și de îngrijorare. Sufletul fetei lui s-a pierdut. Să afle regele Franței că a învins prin meșteșugurile vrăjitoarești ale Ioanei. Fata nu se apără, nu protestează. Pleacă spre casă pe drumuri ocolite, însoțită numai de Raimond, acela care altădată voise să facă din ea o mireasă. În noaptea grozavă de furtună găsește adăpost la săpătorii hru-belor de cărbune. Raimond întreabă: „Este Ioana o vrăjitoare?” „Și ea lămurește: puterea ei a fost curată și vremurile viitoare vor recunoaște curățenia ei. Înapoi la regele Franței, dorește Raimond, pentru a-l face să întindă din nou mîna pe care o ridicase de pe creștetul fecioarei. Au apărut însă englezii și Ioana cade prizonieră. Iată-l și pe Lionel, care dorește s-o salveze pe Ioana, dar vrea mai departe să-i piardă pe francezi. Prețul este prea mare pentru Ioana. Rămîne mai departe înlănțuită în turnul ei. Dar când o nouă întîlnire se produce între francezi și englezi, și norocul pare a suride acestora din urmă, Ioana își frînge lanțurile, coboară în vîl-mășag și învinge încă o dată, dar cade în luptă.

Schiller a nesocotit adeseori adevărul istoric. A dat destinului eroinei un alt final decît acel trăit de ea în realitate. Nu s-a oprit în fața episodului procesului Ioanei, în care poeții mai noi, un Bernard Shaw, un Anouilh, au găsit o mină atît de bogată în semnificații. A făcut din Ioana o fecioară războinică, o nouă Camilla, a francezilor, răspîndind teroarea și vărsînd sînge în jurul ei, deși documentele ne-o arată purtînd doar steagul și învingînd numai prin prezența ei curată. Pe nebiruita fecioară o înfrînge numai inima ei, apariția femeii iubitoare în ea, prin care Ioana se simte vinovată, prăbușită de pe soclul inocenței, din care își trăsese puterea de mai înainte. Era oare necesar ca poetul să facă această concesie eticii ascetice a evului mediu, a epocii care sfîrșește de fapt prin personalitatea ei? Iubirea ei de țară putea încăpea foarte bine, împreună cu elanul dragostei femeiești, în marea ei inimă umană. Faptul de a nu fi văzut aceasta alcătuiește o slăbiciune a concepției lui Schiller. Unii critici au făcut observația că poetul îi atribuie Ioanei sentimentul patriotic, un sentiment pe care secolul al XV-lea francez nu-l cunoștea încă, cel puțin în formele lui moderne. Dar n-a fost oare tocmai marele ei rol istoric acela de a-l evoca în sufletul omenesc, ca simțirea legăturii unui popor întreg cu pămîntul locuit de el de veacuri și de care se leagă toate imaginile fericirii omului? În alte drame ale sale, Schiller a întrupat în eroi alte sentimente și porniri generoase, lupta împotriva tiraniei, pasiunea libertății; aci el a dat expresie, prin glasul și faptele Ioanei, iubirii de țară și a făcut-o ca unul din cei dintîi printre poeții moderni. A înțeles cu adîn-

cime rostul istoric al personalității Ioanei, prin care Franța a putut înainta către unificarea ei și către o nouă orînduire politică, în care se înmormînta dispersiunea feudală cu nesfîrșitele ei nenorociri pentru popoarele lăsate pradă nenumăraților comiți și baroni, stăpînitorii pămînturilor. Simbol al năzuințelor și al puterii populare, prin Ioana a învins poporul. Pentru întîia oară, în dramele lui Schiller, și chiar în toată dramaturgia timpului, hotărîrea istorică nu provine din voința unui stăpînitor, ci din intervenția poporului, printr-o ființă ridicată din mijlocul lui și care izbutește să însuflețească din nou dorința generală de a lupta și de a învinge. Prin curentul liric, care o animă, *Fecioara din Orleans* este deci un imn al patriotismului popular. Poetul a înțeles nu numai rolul istoric al Ioanei, dar și poezia caracterului ei, naivitatea ei pură și castă, din care se dezvoltă o putere miraculoasă, capabilă de fapte mari. A mintuit figura Ioanei și a reînălțat-o din înjosirea în care lipsa de înțelegere a trecutului o cufundase. A redat omenirii pe unul din eroii săi.

### LOGODNICA DIN MESSINA

Admirația pentru tragedia greacă, studiată mereu din momentul primei așezări la Weimar, unele traduceri, ca de pildă a *Ifigeniei din Aulida* de Euripide, reflecția asupra tragediei ca în studiul pe care i-l consacră, emulația cu Goethe, îl determină pe Schiller să abordeze o temă înrudită cu acele tratate de vechii poeți, în forme apropiate de ale lor. Așa ia naștere, în aprilie 1803, cînd este jucată pentru întîia oară, la Weimar, tragedia cu coruri *Logodnica din Messina sau frații inamici* (*Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*). Este o compunere care îl scoate pe poet din ciclul dramei istorice și-l odihnește, din marile ostenele ale ultimilor ani, prin variația temei și a tehnicii poetice. Subiectul noii tragedii n-are un izvor literar precis, ci este o înșiruire de evenimente, închipuite de poet pentru a ilustra puterea ineluctabilă a destinului. Întocmai ca în *Oedip* al lui Sofocles, eroii nu se pot sustrage destinului care-i persecută și îi jertfește, dintr-o altă sferă decît aceea a voinței și a faptelor lor. Cîtă deosebire însă între ideea destinului la poezii tragici greci și aceeași idee în *Logodnica din Messina*, unde doi frați îndușmăniți de multă vreme, peste care plutea un blestem inexplicabil, ajung să se împace, dar se rătăcesc într-un nou conflict sîngeros, aducătorul morții pentru amîndoi. „Destinul“ celor vechi este o putere morală a lumii. Oedip și descendenții lui suferă și se prăbușesc din pricina unei crime abominabile a strămoșilor. Justiția gentilică, aceea care pedepsea pe toți oamenii unei seminții întregi pentru vina unuia dintre ei, se menținea în ideea tragică a destinului și umplea de oroare pe spectatorii care asistau la uelțirile lui ingenioase și crude. Teroarea se amesteca însă cu mila în emoția tragică, descrisă de Aristoteles în *Poetica* lui, deoarece, deși explicabil prin faptele strămoșilor, destinul nu prigonea mai puțin pe niște eroi care, întocmai ca Oedip, puteau avea cea mai înaltă valoare morală. În tragedia antică, de pildă, în aceea la care ne referim acum, se încrucișau două planuri morale: al seminției întregi, a Atrizilor, și al unui erou individual, al lui Oedip. Soarta pedepsește în Oedip crima ginții lui. Era o anumită justificare morală, pe care, înțelegînd-o, publicul tragediei antice își spunea că structura etică a lumii nu este cu totul absurdă, că o legalitate morală profundă o domină și o motivează. Nimic din toate acestea în *Logodnica din Messina*, unde cei doi frați se dușmănesc și își găsesc moartea, realizînd visul premonitor al tatălui lor, dar



fără nici o justificare cît privește îndreptățirea blestemului care-i urmărește. În noua tragedie a lui Schiller ne găsim deci în domeniul absurdității pure, al unei înlănțuiri de evenimente grozave fără nici o justificare. Soarta care urmărește pe frații inamici este destinul antic lipsit de cununa lui morală, amputat de vechea lui semnificație. Rezultatul literar al influenței exercitată în epocă de *Logodnica din Messina* a fost o producție întreagă de așa-zise „tragedii ale destinului“ (*Schicksalstragödien*), unde poeți de a doua mână se întreceau să imagineze întâmplări neașteptate și oribile, prin care oameni cu totul nevinovați ajungeau să pătimească, realizînd intenția unei soarte arbitrare. Samavolnicia destinului, în locul legalității lui morale, însemna de fapt degradarea unei idei provenite din antichitate, printr-o interpretare meschină a ei. Nu este partea cea mai bună a înrîuririi emanate de la una din operele lui Schiller.

Ne găsim în Sicilia, într-un moment nedeterminat al trecutului, poate către sfîrșitul evului mediu. Peisajul este caracterizat, în vorbirea personajelor, prin referire la relieful stîncos al insulei, la marea strălucitoare care o înconjură și la golfurile ei, la blocurile de lavă răspîndite pe întinderea ei, la pini și chiparoși, la ulmii pe care se urcă vița de vie. S-au încrucișat aici și au ajuns să fuzioneze mai multe culturi, a grecilor, a arabilor, a normanzilor și a germanilor mai noi. Săliile cu coloane, referințele mitologice în dialog și în coruri vorbesc despre vechiul stat grecesc. Într-un rînd se amintește de bazarul orașului, unde maurii expun spre vînzare stofe aduse din Orient, fine țesături ale indienilor, cîngători de purpură cu fire de aur, podoabe făcute din perle și coral, diademe cu rubine și smaralde. Este lumea meșteșugurilor din Orient. Germanicii au adus cultura cavalească și creștinismul. Palatul casei domnitoare are o capelă. În insulă se găsesc mănăstiri.

Domnește la Messina o dinastie spaniolă. După moartea bătrînului stăpînitor a rămas Donna Isabela cu cei doi fii ai ei: Don Manuel și Don Cesar, moștenitorii trăind în dușmănie. Sînt înconjurați cu toții de localnici, grupați în coruri, conduse de cîte un coreu, purtători cîte unui nume caracteristic pentru ascendența fiecăruia din ei: Cajetan, Berengar, Manfred și Bohemond. Cîntecele corurilor, de pildă acel condus de Berengar, ne spun ceva despre resentimentele vechilor indigeni, aduși să scoată mereu spada și să sîngereze pentru stăpînitorii străini, oameni ai forței și ai silniciei, veniți pe corăbii din locurile unde apune soarele. Berengar vorbește în numele exploataților. Bătrînul stăpînitor a visat odată cum între doi dafini crește un crin care, transformat în flacără, aprinde casa lui domnească și o prăbușește. Un arab tălmăcește visul: crinul transformat în flacără va fi copila care urma să vie pe lume. Cînd Beatrice se naște, prințul poruncește să fie omorîtă, dar mama ei o salvează, încredințînd-o maicilor dintr-o minăstire ca s-o crească. Mai tîrziu, Donna Isabela a visat, la rîndul ei, un leu care-și depune prada în sînul unei copile frumoase ca Amorul, un vultur care-i oferă o căprioară. Un călugăr creștin a explicat noul vis: fiica născută va împăca pe frați prin iubire aprinsă. Între timp Don Manuel a cunoscut pe frumoasa călugăriță din minăstirea Sfintei Cecilia și s-a îndrăgostit de ea. Don Cesar o cunoaște de asemenea și se îndrăgostește la rîndu-i. Nici unul, nici altul nu știu că iubesc pe aceeași ființă, și că aceasta este sora lor. În ziua cînd, prin pornirea generoasă a inimii lor iubitoare, cei doi frați ajung să se împace, uitînd de vrăjmășia care-i despărțise pînă atunci, Donna Isabele crede că a sosit timpul ca Beatrice să fie scoasă din minăstire și adusă la curtea ei domnească, lîngă mama și frații ei. Dezvăluie marea ei taină

feciorilor ei, bucuroși a afla că au o soră. Slujitorul, trimis s-o aducă, se întoarce cu vestea că Beatrice a fost răpită de corsari mauri. Don Cesar zboară pentru a-și căuta sora și a o salva. O găsește însă în brațele lui Don Manuel, și fratele ucide pe frate. Don Cesar își va da și el moartea. Visul prințului bătrîn, dar și al Donnei Isabela, se împlinise deopotrivă.

*Logodnica din Messina* trebuia să devină o tragedie, ca a grecilor. Am văzut ce se poate spune despre „destinul“ care alcătuiește resortul ei profund, și se realizează prin pasiunea eroilor, descendenții unei seminții violente de stăpînitori. Pentru a se apropia de tipul vechii tragedii, Schiller a reînviat corul, format aici din vechii indigeni ai insulei, grupați în jurul cîte unuia din protagoniști, asistîndu-i în acțiunile lor, comentînd evenimentele. Mai ales în această din urmă funcțiune a lui, vechiul cor tragic fusese înlocuit prin „confidenții“ și „confidentele“ tragediei clasice franceze. Căutînd dincolo de aceasta, în trecut, prototipul tragic pur, Schiller regăsește modelul grec și reînvie corul. Pentru a-l justifica esteticeste, în ochii spectatorului modern, poetul scrie articolul: *Despre întrebuițarea corului în tragedie (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie)*, în care ne lămurește întreita lui funcțiune: Prin ficțiunea corului, tragedia este ridicată dincolo de planul „naturalismului“ — cum zice Schiller, întrebuițînd un cuvînt care avea să se răspîndească la șapte sau opt decenii după el — adică dincolo de reproducerea plată a realității; este ca un zid care o separă de aceasta. În al doilea rînd, prin cor, tragedia nouă evocă timpurile legendare în care se petrec evenimentele înfățișate de ea, adică acele timpuri cînd faptele și întîmplările eroilor se desfășurau în fața obștii lor întregi. În fine, încredințînd corului reflecția filozofică și lirică, o extrage pe aceasta din vorbirea personajelor, care se purifică astfel de orice retorism, în timp ce corul însuși, în vorbire potențată poetic, are prilejul să exprime accentele lirice cele mai mișcătoare. Pledoaria pentru reintroducerea corului în tragedie și procedeul stabilit de Schiller nu l-au impus însă în teatrul modern, în afară de operă, unde era folosit și mai înainte, dar de care Schiller are grijă să-l diferențieze. De altfel, Schiller n-a prevăzut pentru corurile lui o muzică însoțitoare, ci le-a imaginat în forma declamației unui corut, repetată de întregul grup coral numai în ultimele versuri ale intervenției lui.

Astăzi, cînd recitim *Logodnica din Messina*, o prețuim mai ales pentru marea ei valoare poetică. Spre deosebire de celelalte opere dramatice ale lui, Schiller nu ne-a înfățișat aici un conflict istoric, evenimente legate de una din etapele dezvoltării omenirii, deși unele determinări de spațiu și timp nu lipsesc, după cum am văzut, nici din *Logodnica din Messina*. Schiller a tratat aici o temă legendară, combinată de el din mai multe motive tipice, ca de pildă motivul „fraților inamici“, al „iubirii blestemată“, al „destinului“, înțeles de altfel fără adevărată perspectivă tragică, și ne-a întors, prin toată fabulația dramei, către acel trecut de patimă și violență al societăților omenеști, pentru a măsura mai bine ceea ce a cîștigat rațiunea și civilizația pentru noi. A făcut-o în forme poetice riguroase, în care pasiunea și sentimentul îndurerat al vieții sînt supuse numărului și măsurii, cu grandoare realizată prin exprimare nobilă și concisă, astfel încît lava patimei celei mai clocotitoare ne apare prin cristalul perfect al organizării poetice. Unele din cele mai desăvîrșite pagini de poezie, scrise vreodată de Schiller, se găsesc în *Logodnica din Messina*, pagini ale acelei desăvîrșiri clasice, către care poetul a năzuit neconținut și, prin emulație cu Goethe, le-a realizat acum, în cei din urmă ani ai activității lui.

## WILHELM TELL

Înapoiat din a doua lui călătorie în Elveția, Goethe îi scrie lui Schiller la 14 octombrie 1797: „Sînt convins că fabula lui Tell s-ar putea trata epic și, dacă, după cum îmi propui, lucrul mi-ar reuși, s-ar vedea cum povestea își dobîndește deplinul ei adevăr prin poezie, în timp ce de obicei, ca să produci ceva, trebuie să transformi istoria în fabulă“. Goethe n-a mai scris cum avea de gînd, poemul epic Wilhelm Tell, dar Schiller, după ce a studiat tema, în cronică mai vechi și în scrieri istorice contemporane, a scos din ea prin munca foarte concentrată a cîtorva luni, drama în cinci acte reprezentată cu mare succes, la Weimar, în martie 1804.

Întocmai ca în alte împrejurări, Schiller a dispus cu mare libertate de materia istorică, lînd între ele evenimente și figuri aparținînd unor epoci deosebite, uneori despărțite prin secole. Schiller înfățișează luptele pentru libertate ale țărănilor elvețieni din timpul împăratului habsburgic Albrecht I, ucis de nepotul lui, Hans, duce de Suabia, în 1308. Wilhelm Tell este însă un personaj din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Este adevărat că în legenda lui Tell s-au păstrat elemente provenite din legende germanice mai vechi. O figură ca aceea a vîntorului Tell, mare meșter în mînuirea arcului și a săgeții, trebuie să fi existat mereu printre semințiile germanice venite din miazănoapte și care ocupaseră munții și văile Elveției din timpuri imemorabile. Acești vechi munteni păzeau cu strășnicie libertățile lor, susținuți de relieful adeseori inaccesibil al țării ocupate de ei, încît vreun Tell, arcaș îndemînat, caracter liber și eroic, trebuie să fi apărut mereu printre vechii helveți. Este motivul pentru care Schiller se simte îndreptățit să reunească două vechi tradiții, făcînd din ele o singură dramă.

Vechii băștinași ai cantoanelor elvețiene, printre care Schwyz, Uri și Unterwalden, unde se desfășoară drama lui Schiller, aparțineau imperiului german încă din secolul al XI-lea, și se bucurau de drepturi și libertăți, octroiate lor direct de către împărat, la fiecare schimbare de domn. Elvețienii au dat împăraților germani trupe renumite prin vitejia lor. Unele din ele au luptat pentru Frederic al II-lea la Faenza (1241), în Italia. Altele au însoțit pe împărați la încoronarea lor, la Roma. La urcarea lui pe tron, Albrecht I n-a respectat vechea tradiție, omîind actul de recunoaștere a libertăților helvetice. Au avut loc atunci mari tulburări în munții Elveției, încheiate, în 1307, prin restabilirea independenței țării, în formele unei guvernări autonome. Silnicia habsburgică, urmărind să impună țărănimii libere din cantoanele Elveției îndatoriri feudale, a produs noi răzvrătiri în rîndurile acelei țărănimii. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, țărani federați (din Eidgenossen) au jurat să lupte alături, pentru dărîmarea castelelor și izgonirea feudalilor, adunîndu-se pe muntele Rütli. Lupta țărănimii din această vreme, în mijlocul căreia apare Wilhelm Tell, s-a terminat cu o izbîndă totală și durabilă, cîștigarea deplinei autonomii prin pacea de la Basel, din 1499. Schiller a cules ecouri din acest lung trecut de lupte, și, unindu-le între ele, a dat oarecum, în drama lui, sinteza luptelor pentru libertate ale Elveției.

Ce admirabilă construcție, limpede și impetuoasă, susținută de sentimentul așa de just al peisajului, de înțelegerea sufletelor simple și drepte ale oamenilor din mijlocul lui! Este o țară de culmi, de prăpăstii înfricate, de păduri adînci. Strălucesc ghețarii în lumina strălucitoare a soarelui, alunecă lavinele și cascadele spumegă. Capra sălbatică sare din stîncă în stîncă, pajura se rotește în văzduh

și, pe coastele dealurilor și pe podișuri, turmele pasc fineața aromitoare. Se aud tâlângile prin văzduhul limpede și, numai după sunetul lor, păstorul știe dacă turma lui trece prin vreo primejdie. Din torențele culmilor s-a adunat, în vale, apa marilor lacuri, atât de limpede încît ochiul vede pietrele rotunde din fund. Se iscă deodată furtuni înspăimîntătoare și marile valuri ale lacurilor răpesc luna, pescarul și o zdrobesc de stînci.

Locuitorii sînt păstori, pescari sau vînători, puțini agricultori. Se amestecă printre ei și cîte un meșter tăietor de lemne, dulgheri ai caselor de bîrne, vreun meșter făurar. S-au așezat în sate rare, uneori în gospodării izolate, unite prin drumul mare, dar și prin cărări mai scurte, printre stînci acoperite de păduri. Sînt mari gospodari; stăpînesc finețe întinse și turme numeroase. Au case frumoase, pe care le împodobesc cu blazoanele colorate ale cantoanelor și cu inscripții sențioase din care, citindu-le, trecătorul scoate o învățătură și o meditează în drumul lui singuratic. Jos de tot, pe clinele dealurilor mărunte, cresc pomi roditori și vița de vie. Cîte un boloboc de vin ajunge sus la munte și călătorul, pelerin sau călugăr, primește o cupă de vin și se îndestulează în casa primitoare. Sînt vechi oameni liberi, căliți într-o natură aspră, și pe care vechimea datinelor comune, multele înrudiri dintre ei îi unesc într-o foarte tare conștiință obștească. Sentimentul patriotic al popoarelor moderne a cunoscut una din primele lui cristalizări în sufletele muntenilor elvețieni.

Obștea helvetică este mai ales țărănească. Dar s-a ales din mijlocul ei cîte o spiță feudală, înnobilită de mult, sau venită din vechi timpuri, printre păstori și vînătorii munților. Pe unele culmi se înalță castele, ca cel de la Rossberg, de la Sarn. Țăranul se oprește din drumul lui, și privește arătarea lor de turnuri și metereze, dincolo de șanțurile adînci, de podurile legate în lanțuri. Cine ajungea în hrubele lor nu mai vedea lumina soarelui. Era primejdios să te pui rău cu domnii din castele. Veneau îndată oameni cu lănci, călăreți în armură și ridicau pe cel care vorbise cu îndrăzneală, lăînd în urma lor văduve și orfani. Trufia crudă a feudalilor s-a înăsprit de cînd împăratul, refuzînd să recunoască libertățile țăranilor, a trimis printre aceștia pe unelte lor, juzi lipsiți de omenie și subalternii lor, cu misiunea de a încovoia cu totul pe munteni. Țara geme sub apăsarea lui Gessler.

Unul dintre munteni a crăpat cu securea capul judei venit în gospodăria lui, care-i rîvnise la nevastă. A venit în fuga mare pînă la malul lacului, pentru a-l trece și a se ascunde dincolo, în Schwyz. Dar furtuna răscolește apa lacului și, cum pescarul nu îndrăznește s-o înfrunte, Wilhelm Tell îl trece pe fugar pe malul celălalt: „Lacul poate să arate îndurare omului, judele nu“. Semnele opri-mării vin din multe părți. La Altorf, în Uri, se clădește o cetate mare, o închisoare. Unui țăran i-au fost răpiți boii din jug. Dacă țăranul vrea să mănînce, să se înhame el la jug, spun juzii. Țăranul a lovit pe trimisul judei; apoi s-a refugiat. A fost prins bătrînul, tatăl, și acestuia i s-au scos ochii. Vin alte multe vești ale abuzului și silniciei.

Revolta este mare în țară. Se adună țăranii din Rütli. S-a ridicat luna pe cer și se vede curcubeul de noapte. Au ajuns aici cătărîndu-se pe stînci; au băut laptele ghețarilor. Prin gospodăriile pe unde au trecut au văzut spada ruginită, pîtită după ușă. Sînt oameni din toate neamurile locului. Unii din ei se trag din ucigătorii balaurlui care a trăit altădată, de mult, în mlaștinile din valea cea mai adîncă. Se sfătuiesc. Cei din Uri vor duce steagul și spada, vor sta în fruntea oștilor, cei din Schwyz vor conduce adunările. Cei din Unterwalden vor asculta

de ceilalți. Își aduc aminte de îndepărtata lor obîrșie comună. Au venit, făcîndu-și loc cu sabia, din țara germană. Au doborît păduri; au așezat sate în mijlocul lor. Au gonit sălbăticiunile, și ursul bătrîn s-a ascuns în peșteră. Alte popoare au purtat jug străin; ei au fost slobozi totdeauna și au primit de bună voie puterea împăratului, după cum mărturisesc hrisoave vechi, de la Frederic. I-au dat acestuia ajutor cu oaste și, cînd se vărsa sînge nevinovat, îl chemau din străinătăți pentru a primi hotărîrea justiției lui, afară, sub cer. Cu ce drept îi prigonesc acum uneltele împăratului, juzii ridicăți deasupra lor? Preotul Rosselmann îi sfătuiește să se unească cu Austria. Numai un trădător poate să dea un astfel de sfat. Dacă împăratul nu le-a mai înnoit hrisoavele slobozeniei lor, să asculte sfatul lui Hans de Suabia, cel pradat de bunurile lui: să se ajute singuri, să nu-și aștepte drepturile de la domni. Castelele trebuie prăbușite. Vor aștepta sărbătorile Crăciunului, cînd aducătorii de daruri, nu mai mulți de zece dintr-o dată, sînt primiți între ziduri și porțile rămîn deschise. Va năvăli atunci mulțimea înarmată cu lănci, ieșind din pădure. Nu va mai rămîne piatră peste piatră la Rossberg, la Sarn. S-au revărsat zorile, pentru munteni înaintea celor care sforăie încă în culcușurile lor din orașe. Țăranii se leagă prin jurămînt și se despart.

Stau deocamdată liniștiți. Dar s-a ivit o nouă nelegiuire, un lucru de batjocură care te face să-ți fiarbă sîngele în vine. La Altorf, Gessler a trimis o prăjină cu o pălărie în vîrf, pe care toți trecătorii trebuie s-o salute și să se închine în fața ei. Numai așa vor învăța țăranii să se supună. Vine Tell cu băiatul lui, cu Walter, căruia îi explică rînduielele țării: cîmpul aparține episcopului și regelui, fiarele pădurii și vînatul ușor sînt ale altor domni; tot ai regelui sînt peștii din ape, marea și sarea. Unde este lărgime mare este, pentru oameni, strîmtorare mare. Mai bine este să trăiești la munte, cu ghețarii în spinare. Au ajuns în fața prăjinii cu pălăria în vîrf. Tell nu-i aruncă măcar o privire. Dar îl opresc gărzile și, fiindcă Tell refuză mai departe să se plece în fața sperietorii, gărzile vor să-l aresteze și să-l ducă cu ele. Se adună oamenii, se aud strigăte de revoltă. Apare atunci judele cel mare, Gessler. Ce s-a întîmplat? Judele pronunță sentința lui: Tell, iscusitul vîntor, va putea să-și păstreze viața dacă va nimeri cu săgeata în mărul așezat pe capul băiatului, pe al lui Walter. Drăcească judecată! Nimeni nu-l poate hotărî pe Gessler s-o retragă. Tell trebuie să țintească în băiat. Inima lui se zvîrcolește. Dar Walter este copilul lui și, de la optzeci de pași unde l-a așezat judele, strigă cu putere: Trage, tată! Săgeata a pornit și a rămas înfiptă în măr. Este o tragere la țintă de care vor vorbi vremurile viitoare. Dar, hotărîndu-se să țintească, Tell a pregătit două săgeți. Pentru cine era a doua? Pentru a lovi în inima ta, dacă cea dintîi ar fi atins băiatul, îi răspunde Tell tiranului. Gessler i-a făgăduit lui Tell viața, dar nu libertatea. Pune să-l lege strîns și să-l arunce în fundul bărcii, pentru a-l lua cu el pe malul celălalt, la castel. S-a iscat atunci o furtună mare pe lac, și judele cu oamenii lui se simt pierduți. Numai Tell poate să-i mînuie. Dar cînd acesta, dezlegat, trece la cîrmă, luntrea este dusă către stîncile malurilor și Tell sare pe una din ele. S-a cățărat apoi pe peretele muntelui și a ajuns sus, printre fulgere și trăznete. Este întîmpinat de mulțime. Țăranii știu acum ce au de făcut. Merg să-l înștiințeze pe bătrînul cavaler de la Attinghausen, care se pregătea să moară, dar a rămas un prieten al țăranimii. Țăranii aduc lui Werner von Attinghausen pe copilul lui Tell. Și cînd bătrînul află că țăranii plănuiesc o răscoală fără nici un ajutor nobiliar, el are viziunea unei mari forțe politice care se naște acum, forța unor mase populare trezite la conștiința puterii lor. Nobi-

limea va amurgi. Va coborî în orașe pentru a se uni cu burghezimea. Soldații prinților vor veni înarmați. Va curge sînge. Dar libertatea țăranilor va triumfa, dacă ei vor ști să rămînă uniți. Viziunea lui Attinghausen este una din cele mai luminoase pagini poetice scrise de Schiller:

„Țăranul hotărît să-și facă singur  
Dreptate, fără sprijin de la nobili,  
Încrezător doar în puterea lui,  
De-acum nu va avea de noi nevoie.  
Putem descinde liniștiți în groapă:  
Trăi-va după noi — prin alte forțe  
Se va păstra grandoarea printre oameni.

*(Așază o mîină pe capul copilului:)*

Din creștetul acesta va-nflori  
O nouă și mai bună libertate.  
Se-ntoarce crugul vremii, și vechimea  
Se prăbușește. Flori cresc pe ruine.

.....  
Vor coborî cei nobili din castele  
Și vor jura orașelor credință.  
Au început s-o facă-n Ucht și-n Thurgau,  
Văd Berna cum înalță capul  
Și Freiburg e cetatea celor liberi,  
La Zurich breslele se înarmează  
În trupe de război. Puterea veche,  
A regilor, se frînge dînd asaltul.

*(Continuă a vorbi, pe ton profetic:)*

Văd prinți și nobili domni venind încoace,  
Prinși în armuri, război să poarte  
C-un biet neam de ciobani, fără-ndurare.  
Pe viață și pe moarte luptă, și mărețe  
Victorii se decid în trecători.  
Cu pieptul gol, țăranul se aruncă  
În lănci, le frînge, nobilimea cade  
Și steagul libertății se înalță.

*(Prinde mîinile țăranilor Walter Fürst și Stauffacher)*

Deci țineți-vă bine împreună,  
Nu-i loc al libertății-n lume  
Să-i fie altuia străin. În munți  
Stați strajă depărtărilor, și ceata  
Mereu și tot mai mare să se-adune  
De-a pururea uniți, uniți, uniți!“

Gessler s-a salvat din furtună. Trece acum călare prin munți, însoțit de starostele grajdurilor lui, către castel. Îl întîmpină o femeie cu copii în brațe. Se roagă pentru bărbatul ei închis de multă vreme. Judele vrea să treacă mai departe; dar femeia i se pune de-a curmezișul, vorbește cu îndrăzneală. „Aha, strigă judele,

limbile sînt încă slobode; voi înăbuși eu duhul obraznic al slobozeniei“. O săgeată şuieră atunci, venind dintre brazi și înfigîndu-se în inima lui Gessler, care se chircește pe calul lui. „A fost săgeata lui Tell“, șoptește tiranul.

Izbucnește revolta în munți. Oamenii împăratului sînt alungați. Castelele sînt cucerite. La Sarn a rămas doar cenușa. Rossberg este o ruină. Vor apărea desigur imperialii pentru a răzbuna moartea judei lor. Dar vine atunci o veste grozavă. Împăratul a fost omorît. L-a ucis Hans de Suabia, nepotul de care istoria va vorbi, numindu-l Ioan Paricidul. Au fost ocupate toate trecătorile. Orașele și-au închis porțile. Este așteptată regina Ungariei, Agnes, teribila fiică a lui Albrecht, care va extermina pe toți muntenii, pe copii și pe copiii copiilor. Cineva aduce atunci știrea că noul împărat va fi Henric de Luxemburg, viitorul Henric al VII-lea, care va face dreptate helveților. În gospodăria lui Tell apare un călugăr cu priviri piezișe. Este Ioan Paricidul care cere ajutor și caută un drum ascuns pentru a ajunge dincolo de munți, în Italia. Tell îl ospătează ca pe orice trecător și-i arată drumul, totuși nu poate avea mai mult de-a face cu el: Paricidul a ucis pentru că împăratul îl lipsise de unele din bunurile lui; Tell a doborât un tiran. Se aud cîntece și fanfare în munți. Tell este aclamat ca liberatorul helveților.

Puternica dramă a lui Schiller, cea din urmă pe care a dus-o la capăt, marchează și ultima etapă a gîndirii lui sociale și politice. Schiller a fost totdeauna poetul libertății. În *Don Carlos*, infantul Spaniei imploră libertatea pentru popoarele Țărilor de Jos. În *Wallenstein*, eroul o făgăduiește, ca libertate religioasă, orașelor din Boemia. În *Fecioara din Orléans*, Ioana o cucerește în forma libertății naționale, pentru întregul popor al Franței. Ioana d'Arc este o reprezentantă a poporului francez, dar acesta nu ia parte la acțiunea eliberării lui de sub jugul străin, decît prin faptul că se grupează și regăsește o nouă voință de luptă sub steagul fecioarei care întrupa năzuințele tuturor. Poporul însuși nu este reprezentat în acțiunea lui. Luptele în *Fecioara din Orléans* sînt angajamente cavaleresti, între doi protagoniști eroici. Abia în *Wilhelm Tell*, poporul însuși este înfățișat în luptele lui de eliberare și nu împotriva jugului străin, ci împotriva împilării dinăuntru, împotriva unei orînduiri nedrepte, pe care o și răstoarnă. Este prima luptă pentru libertatea socială care izbutește în dramele lui Schiller, pentru că de data aceasta nu o poartă un individ, ci un popor întreg. Eroul însuși al dramei, Wilhelm Tell, nu este de altfel numai un simbol și un delegat al obștii întregi, pe care ajunge s-o reprezinte pentru că îi înțelege și-i formulează mai bine aspirațiile, ca Ioana. Wilhelm Tell este un om din mulțime, poate mai îndemînic și mai cutezător decît alții, dar nu deosebit de ceilalți țărani prin felul sentimentelor care-l inspiră și prin hotărîrea faptei. Între Tell și tovarășii lui de luptă nu există deci deosebiri de planuri, o perspectivă în adîncime. Pictorul elvețian Hodler a înțeles bine acest lucru, cînd, într-o frescă celebră a lui, a comemorat evenimentele legate de legenda lui Tell, prezentînd pe toți eroii luptelor memorabile în același plan prim, scăldați în aceeași puternică lumină. Adevăratul crou al dramei lui Schiller este vechiul popor țărănesc al Elveției, și, astfel, în ordinea tehnicii dramatice,

au rezultat numeroasele scene de mulțime ale dramei, un lucru relativ nou în teatrul vremii.

Spre deosebire de alte drame ale lui, mai mult chiar decât în *Logodnica din Messina*, Schiller a simțit cu putere și a exprimat cu forță legătura oamenilor și a faptelor lor cu natura în care oamenii trăiesc și faptele lor se desfășoară. În jurul întâmplărilor dramei simțim neconținut vigoarea și puritatea munților cu ghețari și păduri, peisajul alpin. Ceea ce se numește „atmosferă” într-o operă literară este un element foarte sensibil în drama lui Schiller. Această vigoare și puritate a intrat și în sufletele oamenilor, personajele dramei, naturi simple și drepte, fără ascunzișuri, rezeși la fapta apropiată de gând. Atmosfera, ca să zicem așa „climatică”, a piesei se completează cu atmosfera ei „morală”. Este o operă plină de sănătate, ridicată spre cinstirea oamenilor simpli, liberi și dreți, scăldați în puternică lumină egală, în comuniune neîntreruptă cu natura. Este o operă a marii linii clasice a literaturii. Aspirând spre clasicism, într-o parte întinsă a carierei lui și, mai cu seamă, după revelațiile prieteniei cu Goethe, Schiller l-a realizat de fapt nu prin încercarea de a reactualiza prototipuri antice, ci trăind una din temele mai legate de aspirația lui profundă, tema libertății, în cea din urmă lucrare a lui, una din culmile cele mai înalte ale întregii lui creații.

## PROIECTE DRAMATICE ȘI ULTIMELE POEZII

S-au publicat din manuscrisele lui Schiller mai multe proiecte dramatice, rămase nedesăvârșite, simple scenarii, completate pe alocuri cu câte o scenă versificată, din care unele replici lipsesc. Sînt însemnări instructive pentru cine dorește să strecoare o privire în laboratorul poetului. Schiller este într-o permanentă cercetare. Citește tot timpul, mai ales scrieri istorice și extrage din lecturile lui episoadele curioase, acele care prezintă un interes dramatic chiar în narațiunile istoricilor. Materia nu-i este indiferentă lui Schiller. Poetul aparține unei epoci în care „interesantul” este o categorie estetică. Observația o va face tînărul Fr. Schlegel în studiul său despre *Poezia greacă*, pe care o va prezenta ca pe unul din polii sferei literare, celălalt fiind poezia romantică, „interesantă”, în stare de devenire în acest moment. După ce își alege episodul, Schiller continuă să se documenteze și, cu toate că scrierile lui dau rareori detalii asupra metodelor de lucru folosite, știm că poetul a mers adeseori la izvoare. Este un om al epocii noi, în care științele istorice au luat un avînt deosebit, și el pune la contribuție metodele și rezultatele acestor științe. Astfel instruit prin cercetare, concepe minuțios planul dramei sale, în suita ei de acte și scene. Abia apoi trece la lucrarea poetică propriu-zisă, pe care o continuă cu intermitențe, lăsînd ca timpul și norocul clipei să-i aducă ceea ce inspirația i-a refuzat din primul moment. Astfel deși, studiînd manuscrisele lui Schiller, ne dăm seama de caracterul foarte laborios al lucrării lui literare, înțe-



legem și ceca ce rezerva el spontaneității și entuziasmului poetic. Ne-o spune el însuși în una din ultimele lui poezii: *Favoarea clipei* (*Die Gunst des Augenblicks*):

„Cel mai puternic din stăpîni  
 E scurta clipă,  
 Din nori și din lăcaș zeiesc  
 Se înfiripă.  
 Natura crește din vecii  
 Fără hotare,  
 Zeiască pe pămînt e doar  
 O fulgerare.  
 Încet se întocmește-un zid:  
 O piatră-așteptă;  
 Din spirit de artist își ni  
 Înalta-i faptă.  
 Ivirea soarelui colori  
 Tese-n covoare,  
 Plutește Iris legănat  
 Pe punți ușoare.  
 Tot ce-i frumos s-arată cit  
 Fulgerul ține:  
 Noaptea îndată l-a înghițit  
 În adîncime“.

Printre proiectele dramatice ale lui Schiller, publicate ca postume, ne întîm-pină mai întîi un *Warbeck*, episodul falsului pretendent la tronul Angliei, după sfîrșitul războiului celor două roze. *Maltezii*, despre care este adeseori vorba în scrisorile ultimilor ani, trebuia să devină o tragedie cu coruri în legătură cu luptele cavalerilor din ordinul de Malta, stăpînii insulei, cu turcii care-i asediază. *Copiii Casei* (*Die Kinder des Hauses*) urma să fie dramatizarea unei afaceri judiciare din timpul lui Ludovic al XIV-lea, despre care memorialiștii și istoricii s-au ocupat uneori ca despre unul din aspectele epocii atît de corupte. Citim toate aceste însemnări sumare, spunîndu-ne că, dacă timpul i-ar fi îngăduit, Schiller le-ar fi dezvoltat, desigur, în expuneri dramatice, în care ar fi dobîndit expresie cîte unul din marile curenți ale istoriei.

Cel mai dezvoltat dintre proiectele dramatice ale lui Schiller, pentru că a redactat din el un prim act și o scenă a actului al doilea, de altfel incomplete, este *Demetrius*, un episod din istoria Rusiei la începutul secolului al XVII-lea. Interesul pentru istoria Rusiei dobîndise o actualitate oarecum oficială la Weimar, în momentul în care se punea la cale căsătoria prințului moștenitor cu o mare ducesă rusă. Cumnatul lui Schiller, Wilhelm von Beulwitz, care călătorește, în această împrejurare, cu însărcinări diplomatice în Rusia, îi aduce de acolo documentarea necesară. Este vorba de întîmplările de la sfîrșitul domniei lui Boris Godunov care, pentru a se urca pe tronul țarului Ivan, ucisese pe fiul acestuia, pe Dimitri.

Un copil de șaisprezece ani, crescut într-o mănăstire, ajunge să creadă că el este Dimitri, scăpat ca prin minune din uelțirile lui Godunov, și după ce se refugiază în Polonia, revine de acolo cu ajutor armat și izbutește să intre în Moscova și să se așeze pe tronul țărilor. Mama falsului Dimitri, ascunsă pînă atunci sub vălul monahal, nu-și recunoaște fiul, și acesta, începînd să creadă în misiunea lui, se prăbușește interior și cedează în fața boierilor răsculați care-lucid. Nu putem ști ce ar fi putut scoate Schiller din această schemă dramatică. Interesul pentru istoria Rusiei, dezvoltată ca putere mondială după Petru I, se manifestă la mulți scriitori ai secolului al XVIII-lea și de mai tîrziu. În Germania, Schiller este unul din cei dintîi care se gîndește să trateze, pentru scenă, o temă din istoria Rusiei. Proiectul lui va fi reluat mai tîrziu de Hebbel și dus pînă la încheierea unei drame psihologice. Din același ciclu de evenimente din jurul lui Boris Godunov și-a scos Pușkin materia puternicei lui tragedii istorice, tradusă astăzi în toate limbile.

În timp ce se încrucișează toate aceste proiecte dramatice în mintea lui, Schiller continuă a scrie poezii lirice. De cînd gustul pentru poezie i se înviorase, prin frecventarea lui Goethe, îndeletnicirea lui lirică nu mai cunoaște lacune. Unele din compunerile acestei vremi sînt închinat figurilor create de poet pentru scenă, Ioanei d'Arc, Theklei, lui Wilhelm Tell, și semnificația lor simbolică se lămurește astfel prin propriul comentariu liric al creatorului lor. Se încheagă și poeme cu tematică antică, extrasă din ciclul legendelor Troiei, ca *Serbarea Victoriei (Der Siegesfest)* și *Kassandra*. Cîteva din balade aparțin acestui timp: *Hero și Leandru* și *Contele de Habsburg*. Acum ia naștere și *Cîntecul Clopotului*, unul din poemele cele mai cunoscute ale lui Schiller. Poemul este compus din două serii alternative de strofe, dintre care una evocă turnarea clopotului, activitatea harnică a meșterilor în jurul lui, ridicarea clopotului în turnul bisericii, pe cînd cealaltă suită de strofe cîntă evenimentele tipice ale unei vieți omenești cu toate bucuriile și încercările ei. Reflecția poetului se introduce, la îndoindu-i, în această împletitură din două fire, pentru a ne lămuri punctul lui de vedere la sfîrșitul epocii care trăise evenimentele revoluționare din Franța. Schiller se găsește acum departe de înflăcărarea revoluționară a tinereții sale și, lucru curios, deși se pregătea să dramatizeze legenda lui Wilhelm Tell, își spune cuvîntul său pentru Concordie, așa cum dorește să-i fie clopotul botezat, deși in justiția din lume și mai ales din patria lui germană nu fusese încă de loc înlăturată.

În ultimele lui compuneri lirice, poetul vedește o oboseală care trebuie să fi fost și a omului greu încercat de boală. Sîntem la începutul secolului. Armatele revoluționare trecuseră Rinul. Napoleon le dusesese pînă la Nil. În țările pe care le ocupă, francezii impun istovitoare contribuții de război. Anglia declară blocul continental și, prin flotele ei, își întinde stăpînirea pînă pe coastele și în insulele cele mai depărtate ale lumii, exploatate fără nici o cruțare. În această situație a lumii, chemarea oamenilor la lupta pentru libertate și pentru pace ar fi fost dintre cele mai binevenite. Dar Schiller nu adresează omnirii această chemare, ci se închide în sine și în lumea unei arte îndepărtate de viață, unde i se pare a găsi libertatea și frumusețea de care realitatea contemporană îl lipsește cu atîta cruzime.

Așa ne vorbește Schiller în elegia *La începutul noului secol* (*Der Antritt des neuen Jahrhunderts*), interesantă a fi meditată pentru a cunoaște una din limitele poetului:

„Nobile prieten! Unde-i pace,  
Unde-i pentru libertate loc?  
Veacul în furtuni pieri, și-ncoace  
Noul secol a venit cu foc.

Lanțul dintre țări, vezi, se desface,  
Vechile-ntocmiri s-au dărîmat,  
Vuietul războinic nu mai tace  
De la Nil la Rinul spumegat.

Oamenii din două țări în ură  
Vor pe tot pămîntu-a fi stăpîni,  
Libertatea țărilor o fură,  
Fulgere, trident prinzînd în mîni.

Aurul din orice țări rîvnește  
Și ca Brennus într-un timp barbar,  
Omul vechi al Franței voinicește  
Își azvîrle spada pe cîntar.

Și britanul flota și-o trimite,  
Brațe de polip închid  
Oceanul liber; Amfitrite  
Vede cum o-nconjură un zid.

Pe sub Crucea Sudului, pe coaste  
Depărtate, -n insule de vis,  
Mărfuri a trimis și oaste —  
N-a găsit în cale-un Paradis.

Hărți privești dar nicăiera  
Pașnică grădină nu-întîlnești,  
Nici un loc în care fericirea  
Îți surîde-n ochi copilărești.

Fără de sfîrșit se-ntinde lume,  
Nava-i totdeauna la mijloc,  
În pustietatea fără nume  
Pentru zece fericiți nu-i loc.

Te întoarce-n inima ta, frate,  
Din tumultul vieții furtunos,  
Doar în fantezie-i libertate  
Și-nfloresc-n cîntec ce-i frumos“.

Accentul e sincer, melodios și cald. Scriindu-și poemul închinat începutului de secol, Schiller exprima sentimentul multor oameni ai vremii, apăsați de con-

flictul prin care Franța și Anglia răpiseră pacea lumii și, prin agresiune războinică sau prin infiltrație colonială, marcau același moment al burgheziei exploataatoare, dornică să se impună pe piața mondială. Poemul lui Schiller este deci un document din cele mai importante al reflecției politice la începutul secolului al XIX-lea. Dar a citit bine Schiller în sine și, mai ales, a exprimat el cu fidelitate rostul istoric al marii creații de artă pe care o înfăptuise el însuși, printr-o aplicație de un rar eroism? Arta lui nu fusese produsul unei retrageri în sine, în lumea fanteziei și a cîntecului frumos, străin de viață. Această artă, manifestată în atâtea poeme lirice și dramatice, fusese, dimpotrivă, o expresie a conștiinței luptătoare a burgheziei, care putea vorbi pe-atunci în numele omenirii întregi. Etosul creației schilleriene este al luptei, nu al contemplației și al evaziunii. Dînd expresie acestor din urmă îndrumări, Schiller se găsea în înșelare de sine. Putem s-o spunem, autorizați de marea admirație pe care o nutrim pentru personalitatea și opera lui.

Dar faptul că Schiller a putut scrie totuși ultima strofă a poemului *Începutul secolului* este un semn elocvent nu numai pentru depresiunea poetului, dar și pentru situația generală a burgheziei germane la sfîrșitul epocii revoluționare în care se arătase atît de slabă. Într-un alt poem al său, dedicat *Prietenilor (An die Freunde)*, Schiller evocă țări mai fericite, mai bogate sau mai strălucite decît patria lui, epoca fericită a Greciei clasice, splendoarea naturii în regiunile sudului, bogăția Angliei, strălucirea Romei. Germania, adăuga Schiller, se bucură însă de darul prietenos al artei. Lunga serie a poezilor și compozitorilor germani acorda patriei lui Schiller o situație morală, prin care poetul încearcă să se mîngîie de atîtea alte lipsuri ale ei. Într-o poezie postumă, intitulată *Măreția germană (Deutsche Grösse)*, poetul recunoaște patriei sale și gloria intelectuală, meritul filozofilor ei. În adevăr, după cum a observat Marx într-o maximă amintită la începutul acestor pagini, germanii omîțind revoluția liberatoare, și-au continuat, de la un timp, istoria în cugetare. Marea mișcare artistică și intelectuală a germanilor la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor a conținut în sine multe elemente ale unei demisiuni. Schiller privit în întregimea evoluției lui, de la drama *Hofii* la ultimele poezii, ne face să simțim limpede în ce a constatat această demisiune. Continuînd procesul, rupîndu-se neîncetat de cauza libertății lui, vechea demisiune l-a putut duce pe omul german la teribila înjosire și sclavie a epocii hitleriste. Spiritul nobil, înalt și pur al lui Schiller s-ar fi cutremurat atunci de groază.

## MOARTEA LUI SCHILLER

În mai 1804, Schiller face o călătorie la Berlin, unde Iffland punea în scenă piesele lui. Mediul Weimarului era îngust și provincial. La Berlin, unde rămîne cîteva săptămîni, poetul găsește o altă atmosferă și întrevide posibilități materiale de viață, prin care familia lui ar fi fost asigurată, în cazul cînd el n-ar mai fi putut s-o ajute. I se fac propuneri avantajoase din partea curții din Potsdam, unde este primit cu deferență. Pînă la urmă nu se poate totuși hotărî, și se înapoiază la

Weimar, unde cade îndată bolnav. În iulie se simte atât de rău și suferințele lui sînt așa de mari, încît într-un rînd își dorește o moarte apropiată. Către sfîrșitul anului, starea i se ameliorează și se simte în stare să ia parte la o festivitate publică și să întîrzie pînă în zori, într-o societate de prieteni tineri, dintre care J. H. Voss, viitorul traducător al lui Homer, ne-a lăsat referințele cele mai amănunțite asupra ultimei perioade din viața lui Schiller. La începutul anului 1805 se îmbolnăvește și Goethe. Voss îl găsește pe poet plîngînd din pricina veștilor primite de la prietenul lui. Termină cu greutate traducerea *Fedrei* lui Racine, pe care i-o trimite lui Iffland. Cere să i se dea, pentru a le citi, basme și povestiri cavalierești în prelucrarea lui Tressan. Părăsește rareori patul, pentru a asista la cîte o reprezentare de teatru. Astfel îl vede Goethe pentru ultima oară în ziua de 29 aprilie și, fiindcă nu-l putea întovărăși, cei doi prieteni se despart în stradă, în fața locuinței lui Schiller. La 9 mai 1805 Schiller moare. Vestea îi este adusă lui Goethe tocmai a doua zi, și acesta, fără a spune un cuvînt, se retrage într-un colț al odăii lui și plînge în tăcere.

Weimarul trăiește zile de doliu; corpul poetului este mai întîi depus în cimitirul Jakobus și, mult mai tîrziu, în 1827, este mutat în cripta princiară din Weimar. La 10 august 1805 se organizează o ceremonie funebă în amintirea poetului la Lauchstädt și un actor recită acolo poemul lui Goethe, *Epilog la „Clopotul“* de Schiller. Se aude elogiul personalității lui Schiller, al omului sociabil și înțelept, stăpînit mereu de pasiunea adevărului, a binelui și a frumosului, creatorul unei opere în care omenirea din diferite țări și epoci a găsit una din imaginile ei cele mai pătrunzătoare și a primit un mesaj de noblețe. Fie ca patria germană să audă și să împlinească acest mesaj, își încheie Goethe poemul lui.

După un an, Charlotte a zugrăvit în cuvinte cumpănite portretul soțului ei, pe care îl transcriem în această ultimă pagină a povestirii vieții lui Schiller: „Era simplu și amabil în felul lui de a se înfățișa; nici un cuvînt plat nu ieșea din gura lui. Vorbirea lui era totdeauna adîncă; totul se crea în mintea lui cu o hogăție mai mare decît pentru alții. Orice manifestare a lui într-o convorbire era o creație nouă a spiritului. Te simțeai, ascultîndu-l, ridicat deasupra lumii și a lucrurilor triviale, pârtaș la un punct de vedere înalt. Era răbdător față de orice rătăcire; numai vidul spiritului și nulitatea trufașă îi erau insuportabile; orice falsă pretenție îl apăsa; de aceea unii oameni l-au putut găsi altfel decît se așteptau să-l afle, și pentru aceștia era în adevăr inaccesibil. Cîntea însă și căuta să le fie de ajutor tuturor naturilor lipsite de prejudecăți și tuturor acelor care exprimau cu sinceritate sentimentele lor și își urmăreau cu adevăr și simțire scopurile, oricît astfel de oameni ar fi fost deosebiți de el. În asemenea împrejurări părea a fi atotputernic și simțeai, îndată ce lua cunoștință de mîhnirea cuiva, că vigurosul lui spirit ar putea fi de ajutor. I-ai fi putut mărturisi totul, chiar și o crimă.

Ținuta lui era nobilă și demnă; se vedea din atitudinea corporală că fusese educat militarmente. O finețe naturală îl învățase să disprețuiască de timpuriu tot ce era lipsit de noblețe, și așa apărea el în lume și societate . . . Doresc să mai adaug că nu va mai apărea o altă inimă mai plină de iubire și de bunăvoință față de oameni, fără nici o teamă sau sfială față de ei. Ceea ce spune odată despre muza lui, este o judecată smulsă din propriul lui suflet și care exprimă relația lui cu lumea:

A respectat-o, nicicînd n-a temut-o“.

## PERSPECTIVĂ

Schiller a trăit patruzeci și șase de ani. A fost activ în câmpul literaturii în timp de un sfert de secol. Nici viața, nici activitatea lui literară n-au fost prea lungi. Dacă Goethe ar fi dispărut la aceeași vîrstă ca prietenul său, n-am fi avut nici *Afinitățile electivă*, nici *Anii de rătăcire ai lui Wilhelm Meister*, nici *Poezie și adevăr*, nici *Divanul occidental-oriental*, nici *Elegia din Marienbad*, nici partea a doua din *Faust*, nici scrierile naturalistice: imaginea lui ar fi rămas foarte incompletă. Desigur, nu putem spune ce ar mai fi scris Schiller, dacă soarta i-ar fi dăruit o viață mai lungă, dar putem afirma că, în timpul relativ scurt în care s-a constituit, opera lui Schiller conține toate elementele capabile să definească o personalitate completă, una din cele mai înalte ale vremii lui. Această bogată înflorire a geniului lui Schiller este uimitoare, mai întîi, prin condițiile în care s-a desfășurat: existența rătăcitoare, lipsurile de multe feluri în prima perioadă a vieții, necesitatea de a-și împărți timpul între lucrările literare creatoare și cele secundare, remunerative, apoi boala la răs-timpuri din ce în ce mai dese în perioada a doua. În timpul relativ scurt al vieții lui și în împrejurări aproape tot timpul neprielnice, Schiller a ridicat totuși o operă bogată și care nu dă în nici un moment impresia unor lacune, prin hărnicia extraordinară, prin ritmul și felul muncii lui literare. Creația literară este de timpuriu, pentru Schiller, forma însăși a vieții lui. Îndată ce părăsește ideea unei cariere medicale, Schiller nu mai înțelege a trăi altfel decît ca scriitor. Misiunea vieții lui este creația operei frumoase, și acestei misiuni îi sacrifică el activitatea de profesor, apoi aceea de redactor și coordonator al vieții literare, căreia într-un timp i s-a consacrat cu zel, prin șirul publicațiilor periodice conduse de el.

Schiller a fost deci, în primul rînd, scriitor, unul din cei dinții care realizează tipul profesional modern al acestuia. A fost însă scriitor într-o vreme care oferea atît de puține posibilități profesiunii scriitoricești! A trebuit să înmulțească deci lucrările pe care le-am numit „remunerative“, pentru a asigura temelia materială a existenței lui și a familiei. A trebuit apoi să accepte protecția unui mecenat, o condiție aproape generală pentru toți scriitorii vremii. Fără ocrotirea unui principe și fără subvenția sau fără situația socială și materială acordată de acela, nu putea trăi și lucra nici un scriitor al vremii. Acesta a fost și cazul lui Schiller, dar în tot timpul petrecut în sfera curții din Weimar, scriitorul a arătat cea mai mare independență morală pe care o putea atinge un artist sau un gînditor al epocii. Nu numai că nu caută să înmulțească atingerile lui cu curtea, dar mai degrabă le evită, și aspirația lui socială, aceeași la întreaga burghezie germană, dobîndește o expresie literară, pe care trebuie s-o socotim mai curajoasă decît a oricărui alt scriitor german al epocii. Ne găsim, în timpul vieții poetului, în perioada de pregătire a Revoluției franceze, în timpul acesteia și la începutul dictaturii lui Napoleon. Atmosfera pre-revoluționară poate fi simțită în lucrările de tinerete ale poetului, în *Hofii* sau în *Intrigă și iubire*. Filonul libertar se continuă apoi pînă în ultimele opere, pînă la *Wilhelm Tell*, dar nu fără derivații către părăsirea luptei pentru libertate, mai ales în scrierile filozofice și în lirica ultimilor ani. Idealul estetic-umanist, al personalității armonioase, în locul idealului revoluționar al tinereții, soluția individuală de viață în locul soluției obștești, asigurată prin lupta colectivă a unei întregi clase sociale, fixează punctele extreme ale evoluției sociale și morale ale lui Schiller, în condițiile vremii lui. Dar considerînd această evoluție, în întregimea ei, putem îndrăzni oare, întrebunînd o expresie gravă, să vorbim despre trădarea idealurilor

de tinerețe? Credem hotărît că nu putem îndrăzni o astfel de caracterizare. Este sigur că după ce burghezia germană s-a arătat prea slabă pentru a face o revoluție ca a francezilor, stările de spirit revoluționare, vizibile în unele din operele lui Klopstock, Goethe, Schiller, au evoluat și au fost înlocuite prin alte poziții morale și politice. Dar părăsind înflăcărarea revoluționară a tinereții, împreună cu epoca lui întreagă în Germania, Schiller n-a trecut în tabăra opusă, n-a devenit nicicând un sprijin al reacțiunii, ba chiar a continuat să exprime, așa cum am văzut, atașamentul său pentru cauza libertății pînă în ultimele lui opere. Schiller n-a trădat niciodată această cauză, iar atunci cînd a trebuit să constate înfrîngerea ei, a exprimat acea durere vie și adîncă, decepția socială notată în elegia *Începutul secolului*, tradusă mai sus. Astfel, deși n-a rămas un poet revoluționar, Schiller n-a devenit niciodată un scriitor al contrarevoluției, ca unii din romanticii care trebuiau să-i urmeze, ba chiar a continuat să sacrifice pe altarul libertății, în singura măsură posibilă a vremii lui. Schiller n-a rămas pînă la urmă un scriitor revoluționar, dar a rămas totdeauna un caracter dintre cele mai înalte și mai curate. Puritatea morală este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale portretului său.

Începîndu-și viața în împrejurări foarte grele, fugar rătăcitor fără nici o siguranță a zilei de mîine, trăind într-o vreme din singurele binefaceri ale prietenilor, luptînd cu nevoia mai tot timpul, bolnav adeseori și, în ultima lui epocă, foarte grav bolnav, Schiller nu s-a descumpănit sufletește niciodată. Secolul al XIX-lea, începînd cu romanticii, va cunoaște, în multe exemplare, tipul poetului nefericit, sărac, rătăcitor și bolnav și, care, dînd expresie acestor tare ale destinului său, a răspîndit în juru-i, ca o contagiune, sentimentul îndurerat sau deznădăjduit al victiilor. Verlaine i-a numit „poetii blestemați“, „poetes maudits“, pe unii din acei care țineau de acest tip moral, victimele geniale ale societății burgheze. Schiller n-a făcut niciodată parte din această categorie. Figura lui Schiller este aceea a unui clasic. Tăria și sănătatea sufletească fac parte dintre trăsăturile alcătuirii lui morale. Forța și sănătatea sufletească s-au manifestat la el ca energie combativă și ca optimism. A dat lovituri, mai cu seamă prin operele tinereții lui, orînduirii sociale și politice a vremii atît de injuste, șubrezind-o prin masivitatea atacului său. A crezut în posibilitatea înălțării condiției omului și, chiar atunci cînd a ajuns să nu propună contemporanilor decît soluțiile individuale ale educației etice și estetice, el a făcut-o cu încredere optimistă în posibilitatea ameliorării destinului uman. Este adevărat că uneori, mai cu seamă în poeziile lirice, Schiller a exprimat melancolia timpului, împreună cu nostalgia către forme de viață mai vechi ale omenirii, către ceea ce își închipuia a fi fost forma greacă de viață. Dar chiar atunci cînd s-a întors către trecutul omenirii, el a extras de acolo precepte și îndrumări capabile de a fi propuse timpului său. Poeziile elegiace, cu tematică antică, ale lui Schiller, stau deci în legătură cu scrierile sale de filozofie morală și estetică, în care se găsește un program nou de educație. Este adevărat că acest program nu mai poate fi pentru noi o soluție în luptele purtate de omenire. Noi credem că popoarele trebuie să-și cucerească deplina lor libertate față de toate formele împilării și ale exploatații, din afara sau dinăuntru lor, dar, o dată eliberate, socotim că idealul înălțării morale a omului prin cultura estetică redevine valabil și vrednic a fi propus, într-o vreme, ca cea de astăzi, cînd au fost create condițiile sociale de realizare ale idealurilor celor mai înalte. Etica estetică a lui Schiller s-a constituit în opoziție cu vechile etici religioase și ca un produs al inițierii umaniste, veche de cîteva secole în momentul în care Schiller a propus-o. Această etică schilleriană este un rezultat al culturii

laice moderne și ea poate fi mult mai ușor legată de îndrumările timpului nostru, decât etica garantată de comandamentele autorității religioase, ieșită din evul mediu.

În sufletul atât de sănătos, ferm și curat al lui Schiller s-au dezvoltat sentimentele unei sociabilități cuprinzătoare și entuziaste. Printre simțirile exprimate în poeziile lirice sau întrupate de eroii dramelor sale, se cuvine să notăm mai întâi patriotismul său. Deși a trăit într-o vreme în care Germania se găsea în regimul feudal al micilor state, fără alte relații între ele decât legătura de vasalitate a principilor, care îi subjugă față de împăratul Germaniei, Schiller a scris și a gândit totdeauna pentru întreaga comunitate germană. Reflecția asupra înapoierii politice a acesteia, dorința de a o face să înainteze, preocuparea de a stimula procesul de dezvoltare a omului către un tip social și moral mai înalt, ocupă un loc întins în scrierile lui Schiller. Mesajul operelor lui a fost primit deci în toate punctele Germaniei, și dacă poporul acesteia a ajuns să se simtă o națiune, lucrul se datorește și influenței creației schilleriene, activă ca o putere unificatoare, capabilă să trezească o conștiință comună. În masa poporului german, operele lui Schiller au fost adresate mai ales burgheziei, bucuroase să afle în scrierile lui expresia revoltei împotriva abuzului feudal și absolutist, ca și intelectualilor ieșiți din burghezie, adică acelei categorii formate din scriitori, artiști, filozofi, profesori și cercetători științifici de toate felurile, creatorii prestigiului intelectual al patriei lor. Dar deși legat atât de adânc de realitatea comunității germane, Schiller nu s-a închis în limitele ei. Nu există nimic mai deosebit de tendințele lui decât naționalismul îngust, șovin și agresiv. Ideea de „umanitate“, elaborată în luptele ideologice ale secolului al XVIII-lea, joacă un rol de seamă în gândirea lui Schiller. „Umanitatea“ este, pentru Schiller, comunitatea popoarelor lumii, purtătoarea și agentul progresului de cultură prin care conștiința tuturor se îmbogățește și se eliberează, astfel încît, puternice prin aceste cîștiguri, popoarele pot susține mai bine luptele lor sociale și politice. Poate că Schiller a avut într-o măsură mai mică decât Goethe simțul întinderii și varietății umane, dar l-a avut într-o formă mai activă, mai combativă și mai entuziastă. S-a declarat adeseori „cetățean al lumii“. A cuprins în îmbrățișarea sa omenirea întreagă. A dorit pentru aceasta pacea și înțelegerea generală. Tendința atât de larg umană a lui Schiller a fost baza receptării operelor lui în toate punctele lumii, unde el continuă a fi unul din scriitorii cei mai populari și cei mai iubiți.

A fost poetul iubirii de oameni, al avînturilor generoase. A fost poetul prieteniei. Prietenia, adică legătura de iubire dintre doi oameni cu suflete nobile și curate, în care ei găsesc temeiul urmăririi comune a unor ținte înalte ale vieții, a dominat personalitatea și opera lui Schiller. Marii prieteni ai lui Schiller au fost Körner, Wilhelm von Humboldt, Goethe. În operele lui, poetul a zugrăvit de cîteva ori o prietenie entuziastă, a lui Don Carlos și a Marchizului de Posa, a lui Wallenstein și a lui Max Piccolomini, a celor doi prizonieri ai tiranului din Siracuza. Ciclul întreg al sentimentelor specific schilleriene au fost întrupate de poet în întinsa galerie de tineri ai operei lui, figuri juvenile de revoltați sau de entuziaști, suflete generoase, adeseori violente, stăpînite de pasiunea libertății sau de o iubire tiranică, prin care ele acceptă sacrificiul suprem, tineri înfățișați în momentul paroxistic al unei crize grave, un Karl Moor, un Ferdinand von Walter, un Don Carlos, un Mortimer, un Max Piccolomini, un Don Cesare și un Don Alonso. A înțeles, pentru înțîia oară în istoria literaturii, măreția figurii tinerești a Ioanei d'Arc. A fost un poet al tinereții. Dacă există printre poeții lumii unii care păstrează viziunea copilărească a lumii și alții care conservă viziunea și felul de a simți al adolescentului, Schiller



a făcut parte din aceștia din urmă. Deși viața l-a înzestrat cu experiență și înțelepciune, pornirile tinerești ale sufletului n-au dispărut niciodată din întocmirea morală a lui Schiller și aceste porniri au continuat a fi exprimate și întrupate de poet pînă în ultimele lui creații. Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că Schiller a rămas totdeauna tînăr și, deoarece tineretul alcătuiește mereu partea cea mai întinsă a publicului literar, i se datorește și acestei împrejurări favoarea mereu înnoită de care se bucură opera schilleriană.

După un răstimp atît de lung de la creația ei, peste un secol și jumătate, opera lui Schiller își păstrează actualitatea, nu numai prin substanța ei morală atît de bogată, dar și prin marea ei valoare literară. Schiller a fost poet liric și poet dramatic. Am văzut ce se poate spune despre formula „liricii filozofice“, impusă de Schiller timpului său. Schiller n-a fost poet în sensul lui Goethe și al romanticilor, mai apropiați de Goethe decît de Schiller. Actul poetic n-a fost, pentru el, un act simultan cu experiențele emotive care l-au pus în mișcare. Poezia lui Schiller nu este proiecția directă și naivă a unui moment de viață intens trăit. Ea este, mai degrabă, rezultatul reflecției filozofice și generalizatoare asupra unor experiențe personale și obștești, susținute de altfel de răsunsetul afectiv al acestor experiențe. Între poet și materia lui s-a introdus răstimpul mai mult sau mai puțin îndelungat al cugetării, și acestei situații i se datorește faptul că poetul poate să-și organizeze materia în formele unei compuneri savante, organizate solid prin înșiruirea logică a ideilor și prin acumularea exemplelor, care le ilustrează pe acestea. Poezia lui Schiller nu este dezvoltarea unei exclamații, un strigăt în care se eliberează o durere, un conflict al omului și al epocii lui. Lirica schilleriană este o poezie de compoziție, una din acele în care elementul logic și retoric dobîndesc o mare dezvoltare. Evoluția liricii universale s-a desfășurat, mai degrabă, prin selectarea tipului liric opus aceluia căruia Schiller îi aparține, încît luînd contact cu acesta avem impresia că executăm un pas de înapoiere către trecut, către epocile liricii clasice sau clasiciste. Lirica lui Schiller reprezintă, de fapt, o reluare a elegiei clasice, pe care romanticii urmau s-o scoată din actualitatea literară. O situație specială ocupă însă, în opera poetică a lui Schiller, baladele lui, în care interesul povestirii, precizia și vigoarea trăsăturilor, puterea de a extrage o idee morală importantă dintr-o sinteză legendară, au dat mari rezultate. Substratul popular al baladelor explică îndeajuns vigoarea și menținerea lor neîncetată în gustul artistic al maselor, care nu încetează a le citi și admira. Pretutîndeni, în toate operele sale, Schiller a obținut efecte de seamă în expresiunea ideilor. A fost unul din poeții gnomici ai literaturii universale. Maximele, sentințele, aforismele răspîndite în poemele și dramele lui s-au bucurat deci de o mare răspîndire și alcătuiesc o parte întinsă din tezaurul înțelepciunii.

A fost mai ales poet dramatic. Apărut în succesiunea lui Shakespeare, în epoca răspîndirii operelor acestuia pe continent, a fost pe această linie a tradiției, unul din cei mai mari poeți dramatici ai lumii. Într-un rînd, în *Intrigă și iubire*, poetul a scris o „dramă burgheză“, adică una din acele în care o temă tragică este tratată cu mijloacele observației realiste a societății, adică cu mijloacele folosite de clasicism numai în comedie. Altădată, în *Logodnica din Messina*, poetul a încercat revenirea la tematica și modurile de expresie ale tragediei antice. Dar în afară de aceste două derivații către forme de artă deosebite, Schiller a rămas tot timpul în cadrul dramei istorice shakespeareane. Față de Shakespeare, trebuie deci precizat caracterul propriu al genialității dramatice a lui Schiller.

Ceea ce s-a observat mereu în legătură cu Shakespeare a fost marea putere a obiectivității lui dramatice. Creator al unei lumi cu sute de personaje și tot atâtea situații, în care sînt cuprinse toate contrastele vieții, observator al cutelor celor mai ascunse ale sufletului omenesc, Shakespeare ne-a prezentat o imagine a lumii și a vieții, sub care rămîne ascunsă personalitatea lui proprie. Shakespeare este artistul demiurgic, creatorul unei lumi. Nu este deci lipsit de semnificație faptul că s-au putut produce îndoieli în legătură cu personalitatea umană a poetului lui *Hamlet* și al *Regelui Lear*, al lui *Macbeth* și al lui *Othello*. Puterea de obiectivare a poetului în eroii lui este atît de mare și de completă, încît pentru înțelegerea acestora devine aproape inutilă reprezentarea omului care i-a creat.

Felul artistic al lui Schiller este deosebit. Poetul *Hoților*, al lui *Fiesco*, al lui *Don Carlos*, al lui *Wallenstein* și al tuturor celorlalte drame istorice, studiate mai înainte, a pătruns cu imaginația în epoci deosebite de a lui și a înțeles forțele istorice active în aceste diferite momente ale istoriei. Este sigur deci că forța obiectivității dramatice a lui Schiller, facultatea lui de a-și reprezenta oameni, situații și timpuri deosebite de cele date în sfera lui de viață este dintre cele mai mari. Totuși, deși energia acestei facultăți nu este contestabilă, Schiller nu acoperă prin ea personalitatea lui și felul conflictelor care au dominat-o, ci dimpotrivă. Prin mediul transparent al unor situații legate de istoria popoarelor occidentale ale Europei din evul mediu, dar mai ales din secolul al XV-lea pînă într-al XVIII-lea, Schiller a reprezentat totdeauna conflictele vremii lui și reacțiile personalității sale în mijlocul acestor conflicte și față de ele. Apărut în epoca absolutismului, avînd să sufere de pe urma acestei orînduiri încă din tinerețea lui și, apoi, de-a lungul întregii vieți, niciodată împăcat cu epoca lui, Schiller a rămas totdeauna un om problematic, un suflet sfîșiat de conflicte. Dramele lui Schiller, ca și întreaga lui creație poetică, reprezintă deopotrivă unul din conflictele omului în absolutism. O ființă omenească în rebeliune față de întocmirea vremii sau o victimă a acestei forme a societății, un glas care plînge durerile timpului sau evocă cu nostalgie epocile scutite de contradicțiile prezentului, sînt neconținut vrăjite și se fac auzite în toate creațiile poetice ale lui Schiller. Rebelul sau victima absolutismului, glasul care se mărturisește în opera schilleriană sînt una și aceeași ființă. Această ființă este Schiller. Reprezentarea personalității lui umane este deci indispensabilă pentru înțelegerea operei lui. Pentru a-și pricepe mai bine geniul poetic, Schiller a creat noțiunea artistului „sentimental“, opus artistului „naiv“, adică aceuia în care creatorul acoperă pe om, obiectivarea poetică ascunde izvorul de energie umană din care aceasta emană. În locul noțiunii de „poet sentimental“, asociată cu atîtea alte înțelesuri, preferăm noțiunea de „poet uman“. Schiller a fost un astfel de poet. Căldura umană este atmosfera operei lui. Ori prin cîte tipuri, situații sau prin cîte lumi ale gîndirii ne-ar putea duce operele lui, simțim mereu în ele prezența sufletului nobil și luptător, a omului care le-a creat. Unei astfel de opere i se răspunde nu atît cu uimirea trezită de fapta demiurgilor, cît cu iubirea trezită de acei în care recunoaștem pe niște semeni de-ai noștri.

Acesta este sentimentul care grupează, de multe generații, pe toți cititorii operelor lui Schiller în nenumăratele ediții succesive din patria lui și în traduceri din toate limbile pămîntului, printre care limba noastră îi vestește, astăzi, adeseori, mesajul în volumele citite cu nesaț sau pe scenele care îi reprezintă, în fața publicului entuziast, dramele străbătute de o gîndire atît de înaltă, de un patos atît de uman.

# FORMAREA IDEII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ÎN PRIMA PERIOADĂ

## I. GOETHE ȘI LITERATURA UNIVERSALĂ

La 31 ianuarie 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann: „Îmi dau din ce în ce mai bine seama că poezia este un bun al întregii umanități și că, pretutindeni și în toate timpurile, ea se manifestă în sute și sute de oameni. Unul face ceva mai bine decât altul și plutește ceva mai mult decât celălalt, aceasta este totul. Domnul Matthiesson nu trebuie din pricina aceasta să creadă că el ar fi omul de care vorbesc și nici eu nu trebuie să-mi fac această iluzie, ci fiecare trebuie să-și spună că înzestrarea poetică nu este chiar un lucru atât de rar și că nimeni n-are nici un motiv special să crească în închipuirea de sine, atunci când compune un poem de valoare. Noi, germanii, atunci când nu privim dincolo de cercul îngust al propriului nostru mediu, cădem cu ușurință în această pedantă înfumurare. Literatura națională nu mai înseamnă astăzi mare lucru; a sosit timpul literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie a grăbi instaurarea epocii ei. Dar în noua prețuire a literaturii străine, nu trebuie să ne oprim la una specială și s-o considerăm drept exemplară. Nu trebuie să credem că aceasta ar fi cea chineză sau cea sirbă sau Calderon sau Nibelungii. Dacă simțim nevoia de ceva exemplar trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos. Tot restul trebuie considerat numai din punctul de vedere istoric și trebuie asimilat de noi în părțile lui bune“.

Textul acesta trece, cu drept cuvânt, drept actul constitutiv al literaturii universale; drept unul din primele momente în care literatura universală dobândește conștiință de sine. Goethe exprimă cu mare claritate noua situație a omului modern de cultură, în realitate a burgheziei vremii, care, depășind granițele, oarecum înguste, ale propriei ei literaturi naționale, participă la întreaga mișcare literară a lumii. Această extindere a conștiinței literare moderne respinge orice dogmatism, orice înclinare de a propune omenirii un singur model literar. Respingerea dogmatismului literar denotă înțelegerea istorică a literaturilor, felul în care fiecare din operele și epocile ei sînt legate de împrejurările lor istorice speciale. O ezitare trebuie totuși să recunoaștem către sfîrșitul declarației lui Goethe: Un caracter exemplar, universal-valabil, superior oscilației istorice, ar putea fi recunoscut numai în literatura grecilor, ca una care ar fi întrupat pentru toate timpurile pe *omul frumos*, omul estetic. Este, în acest accent final al conversației cu Eckermann, un ecou al secolului al XVIII-lea german și al celui pe care, împreună cu Winckelmann, cu Mengs, cu Holderlin, cu Schiller, cu Goethe el însuși, veacul îl adusese clasicismului grecesc.

La începutul anului 1827 cînd Goethe pronunță cuvintele reproduse mai sus, puțini întrebuițaseră cuvîntul *literatură universală*, *Weltliteratur*, dar conștiința ei începuse să se formeze printr-o serie de fapte ale cercetării literare și ca expresia anumitor împrejurări sociale și istorice, pe care dorim să le analizăm aici. Tema studiului de față — un fragment dintr-o cercetare mai întinsă — este arătarea modului în care s-a format ideea de literatură universală ca un efect al luptelor împotriva absolutismului și a expresiei lui literare, estetica clasicismului, ca și a deșteptării conștiinței naționale în burgheziile occidentale. Pentru a se forma ideea „literaturii universale“ trebuia dislocat complexul clasic, în care absolutismul și cultura de curte își găsiseră forma manifestării lor literare. Pentru a înfățișa acest proces, studiul de față instituie comparația între orizontul literar al lui Voltaire, apoi al discipolului acestuia Laharpe, și orizontul literar al lui Goethe, care se formează prin asimilarea tuturor marilor literaturi ale lumii, înțelese în originalitatea lor. Un moment important al dislocării complexului clasic a fost bătălia pentru Shakespeare, redescoperit în secolul al XVIII-lea în Anglia și receptat pe continent sub influența acelorși determinante sociale.

## 2. ORIZONTUL LITERAR AL LUI VOLTAIRE

Trebuie să găsim un punct de la care să putem începe a măsura progresele formării unei conștiințe universale a literaturii. Voltaire a fost, desigur, unul din oamenii cei mai informați ai secolului al XVIII-lea, unul din spiritele cele mai universale ale vremii lui. Totuși, orizontul său literar este încă destul de limitat. Voltaire este încă departe de vivacitatea și varietatea interesului cu care Goethe urmărea mișcarea literară a vremii sale. Acesta din urmă se ținea la curent cu tot ce se producea în Franța, în Anglia, în Italia. Scrierile și convorbirile sale sînt pline de ecoul lecturilor lui recente, care nu sînt numai germane. Citește pe Beaumarchais, Béranger și Robert Burns, pe Ossian, Byron, Carlyle și Chateaubriand, pe Fenimore Cooper, Paul-Louis Courier, pe Casimir Delavigne și Jacques Delisle, pe Alexandre Dumas, pe Fielding și Goldsmith, pe Guizot, Hugo, Mérimée și Saint-Beuve, pe Metastasio, Richardson, Sterne, Walter Scott și Manzoni, pe Diderot și Stendhal. Cunoaște poeți orientali, pe Hafis și Firdusi; se pasionează pentru folclorul nordic și pentru cel balcanic. Orizontul literar al lui Goethe este foarte întins. Dar al lui Voltaire? Acesta stăpînește solida bază a clasicismului greco-latin, mai cu seamă a celui latin, însușit în timpul studiilor sale la iezuiți. Cunoaște literatura italiană și spaniolă din secolele Renașterii. Grație călătoriei pe care o întreprinde în tinerețe, în Anglia, își însușește cunoașterea literaturii engleze, dar mai cu seamă pe reprezentanții acesteia din generația mai veche. În afară de Shakespeare, înțeles într-un fel asupra căruia vom reveni, *Lettres anglaises* citează pe Dryden (1631—1700), pe Otway (1652—1685), pe Willer (1616—1687), pe Prior (1664—1721), pe Pope (1688—1774), pe Addison (1672—1719), pe Congreve (1670—1729), pe Swift

(1667—1745). Dar ceea ce este caracteristic, este faptul că Voltaire nu caută să-i înțeleagă în specificitatea lor engleză, ci încearcă să-i apropie de înțelegerea cititorului, asimilându-i cu unul din omologii lor francezi. „Prior, scrie Voltaire, are în Anglia aceeași reputație ca La Fontaine printre noi, Pope este Boileau al Angliei, Congreve este un Molière“. Înțelegerea scriitorilor în legătură cu împrejurările lor istorice, recomandată de Goethe, nu este încă metoda literată folosită de Voltaire. Creația literară străină o măsoară cu metrul clasic francez. Se va vedea ce rezultate dă acest procedeu în aprecierea lui Shakespeare. În realitate, în orizontul literar al lui Voltaire domină linia care descinde din clasicismul greco-latin, continuă în Renaștere și ajunge în secolul lui Ludovic XIV. Voltaire este autorul teoriei despre cele patru mari secole ale literaturii universale, o teorie de atâtea ori reluată în generalizările mai noi ale istoriei și teoriei literare. În introducerea la *Le siècle de Louis XIV* (1751 urm.), Voltaire scrie: „Toate timpurile au produs eroi și oameni politici; toate popoarele au trecut prin revoluții; toate istoriile sînt asemănătoare între ele, pentru acela care nu vrea decît să-și imprime fapte în memorie. Dar cine gîndește, și ceea ce este mai rar, cine are gust, nu numără decît patru secole, în istoria lumii. Aceste patru vîrste fericite sînt acelea în care artele s-au perfecționat și, slujind măreția spiritului omenesc, au devenit exemplul posterității“. Cele patru secole ale lui Voltaire sînt: mai întîi acela al lui Pericles, al lui Filip și al lui Alexandru, acela care l-a văzut trăind pe Demostene, pe Aristotel și pe Platon, pe Phidias, Apelles și Praxiteles; apoi secolul lui Cezar și August, adică al lui Lucrețiu, Cicero, Titus Livius, Virgiliu, Horațiu, Ovidiu, Varro și Vitruviu; apoi acela care după cucerirea Constantinopolului de către Mahomet al II-lea produce Renașterea la Florența, sub oblăduirea Medicilor. Renașterea se răspîndește în întreaga Europă occidentală, totuși Voltaire nu acordă o prețuire deosebită rezultatelor ei în Anglia, în Germania, în Spania, nici chiar în Franța. „Francisc I, scrie Voltaire, s-a înconjurat de savanți, care n-au fost decît savanți; a avut arhitecți, dar nici un Michelangelo sau Palladio; a vrut zadarnic să stabilească școli de pictură; pictorii italieni chemați de el n-au dat elevi francezi. Cîteva epigrame și cîteva povestiri literare compuneau toată poezia noastră. Rabelais a dat singura carte de proză la modă în timpul lui Henric al II-lea“. Abia secolul lui Ludovic al XIV-lea atinge, ba chiar depășește, marile secole anterioare, al lui Filip și Alexandru, al lui Cezar și August, al Medicilor. „Îmbogățit prin descoperirile celorlalte trei secole anterioare, secolul lui Ludovic al XIV-lea a făcut în anumite genuri mai mult decît cele care i-au premers. Este adevărat că nu toate artele au fost duse mai departe decît sub Mediciși, sub August, sub Alexandru, dar, în mod general, acum a ajuns la desăvîrșire rațiunea umană. Filozofia sănătoasă abia acum a ajuns să fie cunoscută, încît este drept a spune că, începînd din ultimii ani ai lui Richelieu pînă la cei următori morții lui Ludovic al XIV-lea, s-a produs în artele, în spiritele, în moravurile și în guvernămîntul nostru, o revoluție generală care trebuie să slujească drept semn distinctiv etern pentru adevărata glorie a patriei noastre. Această fericită influență nu s-a oprit în Franța; ea s-a întins în Anglia și a exercitat emulația de care avea nevoie această națiune spirituală și îndrăzneată; a transportat bunul gust în Germania, științele în Rusia, a însușit din nou Italia,

care tînjea; întreaga Europă și-a datorat politețea și spiritul de societate curții lui Ludovic al XIV-lea. Rareori s-a scris un text mai expresiv pentru punctul de vedere pe care întreaga dezvoltare a conștiinței universale a literaturii, în sensul lui Goethe, trebuia să-l depășească. Pentru a putea pronunța cuvintele pe care Goethe i le adresează lui Eckermann la 31 ianuarie 1827, a trebuit ca orînduirea socială a vremii să se schimbe sau să năzuiască a se schimba și, ca urmare, a trebuit descompus complexul clasicist al lui Voltaire, apoi au trebuit cucerite toate domeniile rămase ascunse acestuia. Voltaire preferă, la greci, era filozofilor aceleia a poezilor tragici, pe Platon și Aristotel lui Eschil și Sofocle. Nu acordă nici un loc în tabloul său de literatură universală evului mediu romanic. Evul mediu este, pentru Voltaire, ca și pentru înaintașii săi francezi din secolul al XVII-lea, de pildă pentru La Bruyère, o epocă a „barbariei”. Își explică Renașterea italiană, ca și Pierre Bayle, prin emigrația savanților greci după căderea Constantinopolului. Renașterea italiană ar începe deci după mijlocul secolului al XV-lea. Tot ce premerge acestei date și s-a format în legătură cu evul mediu francez nu intră în tabloul său, nici Petrarca, nici Boccaccio, cu atât mai puțin Dante. Toți aceștia primesc cîte o mențiune în *Essai sur les mœurs*, totuși meritele lor nu sînt judecate suficient pentru a permite citarea lor alături de numele celor mai mari din istoria spiritului omenesc. Mai multă aplecare arată Voltaire pentru epoca finală a Renașterii italiene, pentru Guarini, Ariosto și Tasso, autorul *Ierusalimului eliberat*, pe care-l consideră superior *Odissei* lui Homer. Renașterea dincoace de Alpi nu i se părea a fi dat rezultate apreciable. Din secolul al XVI-lea francez, reține numele lui Rabelais, dar nu pe al lui Ronsard, al poezilor platonici, al poezilor hughenoti (Agrippa d'Aubigné și Saluste Du Bartas), pe al lui Montaigne. Nici Renașterea în Anglia și Secolul de aur, *siglo de oro* spaniol, adică Shakespeare și poezii elizabetani, Lope de Vega, Tirso da Molina, Cervantes și Calderon nu intră în tabloul său. Tuturor acestora i se pare superior secolul clasic francez cu iradiațiile sale în Anglia, în Germania, în Rusia, deci Congreve, „Molière-ul englez” și Pope „Boileau-ul” aceleiași națiuni. Poate și Gottsched, care va încerca să introducă tragedia clasică franceză în Germania? Literatura germană a veacului său și a celui anterior nu pare a fi interesat însă pe Voltaire nici în timpul petrecerii sale la Potsdam, nici mai tîrziu. Dincolo de versurile franceze ale suveranului mecenat, ale lui Frederic al II-lea, se întinde pentru Voltaire o zonă de umbră. Imaginea voltairiană a literaturii universale este aceea a raționalismului clasic, așa cum se putuse dezvolta din spiritul cartesianismului și a vieții de curte, cu afinități mai marcate pentru valorile intelectuale și pentru formele rafinate ale sociabilității în epoca absolutismului, mai mult decît pentru valorile propriu-zis poetice, și cu o incomprehensiune destul de pronunțată pentru diferitele originalități naționale. Voltaire ne apare ca un cugetător anterior perioadei în care se formează conștiința relativității istorice și a originalităților naționale, evidente în declarațiile adresate de Goethe lui Eckermann. Cercetarea de față își propune să urmărească progresele acestei conștiințe. Dar, pînă atunci, este necesar să urmărim dezvoltarea punctului de vedere voltairian într-una din operele cele mai reprezentative ale dogmatismului clasic francez, în *Le Lycee* sau *Cours de litterature ancienne et moderne* (1799) al lui Laharpe. Urmărind ideile lui Laharpe, ne putem da mai bine seama de tot ceea ce veacul cîștiga în jurul și împotriva sa.

### 3. LITERATURA UNIVERSALĂ ÎN „CURSUL” LUI LAHARPE

Jean François Laharpe (1739—1803) a întrupat tipul literatului francez, așa cum l-au format veacurile clasicismului. Discipol al lui Voltaire, pe care îl vizitează în mai multe rânduri la Ferney și care patronază debuturile sale literare, Laharpe a scris aproape în toate genurile cultivate de clasici. A scris tragedii în gustul lui Voltaire și a avut unele succese pe scenele pariziene, fără să poată impune în repertoriul permanent al teatrului francez vreuna din compunerile sale dramatice. Posteritatea n-a reținut nici tragedia *Warwick*, nici *Menzicoff*, care i-au adus o pensie regală și nici una din numeroasele sale opere teatrale. Între 1774 și 1791 a întreținut o *Correspondență literară* cu marele duce al Rusiei, o serie de cronicile literare asemănătoare aceloră adresate de Grimm. Operele sale în 16 volume, publicate între 1821 și 1822, cuprind poezii, discursuri și elogii academice, un studiu asupra filozofiei secolului al XVIII-lea, o apologie a religiei, traduceri din Suetoniu, Lucan, *Lusiadele* și *Ierusalimul eliberat*, o traducere a *Psalmlor*. A compus *Heroide* ca Ovidiu și un eseu asupra acestui gen literar, o istorie a călătoriilor celebre, prelucrată după abatele Prevost și alte multe pagini de critică și polemică, adunate în cursul unei cariere bucurătoare de lupte. Devenit membru al Academiei Franceze, în 1776, Laharpe participă la evenimentele Revoluției Franceze, dar, deși sentimentele sale sînt favorabile revoluționarilor și sînt manifestate ca atare în paginile revistei „Le Mercure de France”, pe care o redactează împreună cu Mallet-Dupan, ele nu sînt totuși ferme și consecvente și scriitorul nu se poate sustrage proscrisii și arestării. Revirimentul sentimentelor și opiniilor sale, după acest episod, nu-l menține pe Laharpe pe vechea linie revoluționară, devenind de fapt un trădător al Revoluției. Scriitorul se refugiază în religie. Încă din 1786, Laharpe începe lecțiile sale de literatură la așa-numitul Lycée, instituție de învățămînt superior. Ieșit din închisoare, Laharpe își continuă activitatea profesorală la Lycée și prelegerile sale, mult audiate, vād lumina tiparului în 1799. *Cursul de literatură* al lui Laharpe, editat de mai multe ori în cursul anilor (lucrez pe ediția lui Firmin Didot din 1860), a fost mult citit și a constituit, vreme de decenii, unul din factorii cei mai însemnați în menținerea tradiției clasice în școli și în cercurile literare conservatoare. Este deci o operă caracteristică pentru cercetarea întreprinsă de noi, deoarece autorul ei studiază literatura franceză în cadrul tradițiilor și înfățișează ca atare conștiința literară a unui literat francez format în școala clasicilor, discipol al lui Voltaire.

În *Prefața* operei sale, Laharpe definește obiectul acesteia: „Ofer publicului, după cît cred pentru înția oară în Franța și chiar în Europa, o istorie rațională a tuturor artelor spiritului și ale imaginației, de la Homer pînă în zilele noastre, o istorie care nu exclude științele exacte și științele fizice”. Proiectul de a înfățișa, în aceeași expunere, o istorie a artelor și a științelor, corespundea aceluiași raționalism clasic, care inspirase pe Voltaire în *Essai sur les mœurs*. În realitate, expunerea lui Laharpe se oprește mai cu seamă asupra artei literare, pe care o definește drept imitație și înfrumusețare a naturii. Există o artă literară, afirmă Laharpe, un meșteșug al scrisului, pe care l-au dus pînă la perfecțiunea lui marii poeți și oratori ai antichității. Părerea care începuse a-și face loc, și anume că geniul, spontaneitatea creatoare naturală, poate înlocui arta, este denunțată de Laharpe ca un sofism, un paradox lipsit de înțeles. Pentru că au nesocotit principiile artei scrisului, fixate de marile modele, Dante, Shakespeare și Millton au dat lucrări

monstruoase sau grosolane, în care părțile frumoase rezultă numai din aplicarea oarecum involuntară a principiilor. Adversarii regulilor artei, stabilite de marile modele clasice și extrase de acolo de către filozofi, își închipuie că filozofia este vătămătoare artelor frumoase și contribuie la decadența lor. Totuși, observă Laharpe (pe care îl rezum aici folosind uneori expresiile sale), arta și filozofia au același obiect, adevărul sufletului omenesc, pe care filozofii îl analizează, în timp ce poeții îl zugrăvesc; „unii ne instruiesc, ceilalți ne mișcă“. Identitatea obiectului filozofiei și artei i-au permis lui Aristotel să stabilească pentru totdeauna principiile poeziei și ale retoricii. Cicero a fost cel mai mare orator și cel mai bun filozof al epocii sale. Plutarh și Tacit au fost, în același timp, scriitori și cugetători. Boileau este poetul rațiunii. Filozofia lui Horațiu este împărtășită de toți oamenii cu o educație superioară, *les honnêtes gens*. Poetul englez Pope a dezvoltat ideile lui Leibniz și Shaftesbury, așa cum, în antichitate, Lucrețiu a dezvoltat ideile lui Epicur. Voltaire a semănat idei filozofice în toate operele sale, chiar și în cele de imaginație. Filozofia n-a putut deci vătăma poezia. Totuși, se poate spune că, după secolul lui Ludovic al XIV-lea, spiritele s-au abătut de la artele frumoase uzate prin obișnuință și s-au orientat către științele fizice și speculative; filozofia a manifestat atunci tendința de a înlocui artele frumoase și operațiile geniului. Nu le-a detronat însă, și astăzi încă, aplicând principiile gustului, adică sentimentul conveniențelor, în lucrurile artei, putem deosebi creațiile frumoase de acelea care n-au avut merit. Ideea că filozofia ar putea înlocui arta, nu este singura prejudecată a lui Laharpe, spirit în multe privințe opus înnoirilor din juru-i.

Laharpe polemizează încă o dată cu ideea de geniu, în accepțiunea pe care începuseră a i-o da unii din teoreticienii vremii. Întocmai ca reprezentanții vechiului clasicism, Laharpe cere operelor perfecțiune artistică, adică conformitate cu așazisele reguli ale geniului căruia opera îi aparține, mai mult decât originalitate. Se vedește astfel, încă o dată, caracterul înapoiat al concepțiilor lui Laharpe, într-un moment în care spiritul novator și chiar revoluționar al veacului înlocuise vechea normă rigidă a perfecțiunii clasice, cu ideea nouă, destinată unui lung viitor, a originalității, a creației continue. Geniul — ne spune el — nu poate fi altceva decât superioritatea spiritului, așa cum o manifestă operele lui. Geniul nu este facultatea unei creații absolute, a unei inovații fără precedent, a unei noutăți nepregătite de altcineva. Recunoaștem geniul lui Homer și Sofocle, pe al lui Rafael și Moliere, totuși nu acești mari artiști au inventat epopeea, tragedia, pictura și comedia. Nu este deci cazul — după Laharpe — de a aprecia operele marilor artiști, după noutatea, după inventivitatea lor genială, ci după perfecțiunea lor. Dacă ne conducem de idei clare și precise, în fața unei opere literare, de pildă a unei tragedii, nu este interesant a ști decât dacă „subiectele lor sînt bine alese, dacă planurile sînt bine concepute, situațiile interesante și verosimile, caracterele conforme naturii, dacă dialogul este rezonabil, dacă stilul este expresia justă a sentimentelor și pasiunilor, dacă dicțiunea este pură și armonioasă, dacă scenele sînt bine legate între ele, dacă totul este clar și motivat“. Aceste diferite exigențe ne pot dispensa de întrebarea dacă un autor este un geniu. Amintitele exigențe ar fi realizate de bunii scriitori într-un fel care poate deveni obiectul unor demonstrații exacte. În *Cursul său de literatură*, Laharpe va face aceste demonstrații, adică va aplica principiile esteticii sale la examenul celor două mari secole ale spiritului omenesc, pe care urmează acum să le expună. Urmărirea planului lucrării lui Laharpe și a principalelor rezultate obținute de el va trasa pentru noi orizontul literar al discipolului lui Voltaire, perspectiva



sa asupra literaturii universale. Înainte însă de a întreprinde această lucrare, să precizăm încă o dată pozițiile clasice ale lui Laharpe. Autorul *Cursului de literatură* este un clasic prin raționalismul său, evident în gruparea laolaltă a artelor și științelor, în sublinierea identității dintre artă și filozofie, prin valoarea pe care o recunoaște modelelor, regulilor și gustului, adică facultății care judecă spontan conveniența operelor, prin însemnătatea mai mare acordată perfecțiunii operelor decât noutății lor, prin polemica împotriva ideii de geniu, care în același moment tindea să spargă sistemul raționalist al clasicismului. Laharpe este ultimul, dar unul din cei mai reprezentativi adepți ai clasicismului francez și poziția sa este una din cele mai limpede pentru a ne înfățișa punctul pe care conceptul goethean al literaturii universale trebuia să-l depășească.

Cursul lui Laharpe acordă o parte foarte întinsă, aproape întregul volum prim, expunerii literaturii antice, grupate după genurile literare ilustrate prin operele grecilor și ale latinilor, aceștia din urmă nefiind de altfel decât continuatorii și imitatorii celor dintii, chiar atunci când în unele privințe îi depășesc. Virgil, observă Laharpe, a spus o dată că este mai ușor să-i răpești lui Hercule măciuca, decât un singur vers lui Homer, totuși i-a luat un număr considerabil de versuri și, când îl traduce, deși nu-l egalează totdeauna, uneori îl întrece. Ne sînt deci înfățișate pe rînd epopeea în cele două literaturi, tragedia și comedia, pastoralele și satirele, elegia și poezia erotică greacă și latină. După un intermediu asupra profesiilor și a psalmilor, expunerea reia firul literaturilor antice, prezentînd operele elocvenței, ale istoriei și ale filozofiei vechi. Astfel se ajunge la partea a doua și cea mai întinsă a lucrării, care va trata despre secolul lui Ludovic al XIV-lea, nu fără a intercala un scurt capitol asupra operelor celor mai de seamă produse în intervalul de un mileniu și mai bine; unul din capitolele cele mai caracteristice ale lucrării, pentru că ne oferă măsura justă a orizontului literar al lui Laharpe. „Ce găsim, se întreabă autorul, dincolo de punctul la care ne oprim?” Și răspunde: „Deșertul și noaptea”. Laharpe cunoaște puțin operele de la sfîrșitul antichității. Posedă unele noțiuni asupra părinților bisericii și asupra filozofilor scolastici. Pare însă a nu cunoaște și nu amintește nimic despre întinsa și atît de valoroasa literatură a evului mediu romanic și germanic, în limba latină și în noile limbi naționale. Șirul autorilor citați reîncepe cu Dante, asupra căruia părerile analistului sînt împărțite. Dante, ne spune Laharpe, este autorul „unui poem monstruos și plin de extravagante, pe care numai mania paradoxală a secolului nostru l-a putut justifica și preconiza”, totuși poetul *Divinei Comedii*, „a răspîndit o mulțime de frumuseți ale stilului și expresiei, care au fost simțite de către compatrioții săi, apoi cîteva bucăți în general destul de frumoase pentru a fi putut să fie admirate de toate națiunile”. Petrarca se bucură de o apreciere mai bună. Avînd mai puțin geniu decât Dante, desigur în sensul că noutățile lui sînt mai puțin surprinzătoare, dar avînd mai mult gust, adică o inspirație mai apropiată de exigențele rațiunii, Petrarca n-a evitat excesul jocului de spirit aproape continuu, deși „acest spirit a nimerit adeseori tonul și limbajul sentimentului, mai ales în odele sale numite *Canzoni*, și a știut chiar, în subiectele mai înalte, să scoată din lira sa unele sunete destul de nobile și puternice pentru a ne aminti de acelea ale lui Horațiu”. Petrarca, prezentat prin analogia, foarte discutabilă, cu Horațiu, este un rezultat al metodei literare a reducerii necunoscutului la cunoscut, metodă antiistorică și antiestetică, comună post-clasicismului, întîmpinată și la Voltaire. Boccaccio este scriitorul italian al veacului al XIV-lea cel mai iubit de Laharpe, care-i admiră însă

numai eleganța prozei și „puritatea dicțiunii“, dar nu și meritele prin care nuvelistica sa a dat un impuls atât de considerabil realismului psihologic și social. Din considerațiile de mai sus, se vede limpede că, în analiza sa, Laharpe se oprește întotdeauna asupra laturii formale a operei de artă, trecînd de fiecare dată peste ceea ce reprezintă substanța ei.

Astfel ajunge autorul *Cursului de literatura* la secolele Renașterii și la înflorirea patronată la Florența de către Mediciși, din care cunoaște mai întîi operele latine ale umaniștilor. Întocmai ca predecesorii lui, ca Pierre Bayle și ca Voltaire, Laharpe este încredințat că Renașterea este rezultatul emigrației savanților greci după cucerirea Constantinopolului. Amintește mai întîi pe autorii de opere latine, pe Vida, Fracastor, Angelo Poliziano, Sadoletto, cărora le adaugă, din nordul Europei, pe Erasmus. Dintre poeții italieni ai vremii cunoaște pe Pulci și Boiardo, dar prețuiește mai ales pe Ariosto, Tasso și Machiavelli; pe acesta din urmă nu atât pentru *Principele*, „teoria uneltirilor și codul tiranici“, cît pentru *Mandragora*, comedie imperfectă, dar care a ilustrat pentru înțîia oară intriga și dialogul comic, așa cum Trissino, prin a sa *Sofonisbe*, a dat „prima tragedie compusă după regulile lui Aristotel“. Mai mică pare considerația sa pentru teatrul spaniol, pentru poeți ca Lope de Vega și Calderon care, cu tot geniul lor teatral, au creat drame „lipsite de tot ce arta ne învață și de tot ce ne prescrie bunul gust“. Laharpe recunoaște în Shakespeare „suavulm cugetărilor, elocvența pasiunilor puternice, energia caracterelor tragice“, totuși, aceeași manie paradoxală a secolului a putut pune alături de marii poeți tragici ai secolului al XVII-lea francez, pe un poet lipsit de artă, care „în barbaria țării și a scrierilor sale a făcut să scînteieze cîteva luciri de geniu“. După cum se vede, rigiditatea caracteristică concepției voltairiene a lăsat amprente și asupra felului în care Laharpe apreciază operele unor scriitori de geniu ca Lope de Vega, Calderon sau Shakespeare. Este recunoscută totuși însemnătatea mișcării științifice în țările din nordul Europei care „fără a fi produs ceva în artele imaginației s-a ilustrat prin serviciile aduse științei“. Sînt citați Copernic, Tycho Brahe, Kepler și Bacon.

Înțelegerea atât de limitată a lui Laharpe pentru întreaga literatură a lumii, în epoca dinaintea clasicismului francez, nu este egalată decît de incomprehensiunea sa pentru literatura patriei sale. În aceeași epocă, Rabelais „a abuzat de veselie sa pînă la cea mai joasă bufonerie“. Este un nebun de curte, care își permite să batjocorească pe regi, pe magistrați, pe preoți și călugări. Limbajul său este atât de bizar și obscur, încît mulți l-au lăsat de o parte ca pe un nerod, dar alții „i-au exaltat meritul, în raport cu eforturile depuse pentru a-l înțelege“. Nu i se poate contesta de altfel verva satirică, originală și usturătoare. Simpatia lui Laharpe îmbrățișează mult mai fericit figura literară a lui Montaigne, căruia, deși i se adresează învinuirea că „lenea rațiunii sale l-a dus pînă la excesul scepticismului“ și că dicțiunea sa este adeseori incorectă, i se recunoaște totuși energia familială a limbii, farmecul conversației, apoi perfectă bună-credință a tuturor scrierilor sale, prezența sufletului și caracterului său în tot ce a așternut pe hîrtie, o mare fecunditate a ideilor. Cît despre Ronsard, Laharpe nu recunoaște în el decît „nefericitele lui eforturi de a transporta în franțuzește procedeele limbii latine și grecești“.

Rapida schițare a situației literare înainte de secolul lui Ludovic al XIV-lea îi permite lui Laharpe să se extindă asupra acestei perioade, apoi asupra celei următoare, cu partea cea mai întinsă a scrierii întregi rezervată lui Voltaire, în care ni se înfățișează punctul culminant al mișcării clasice. Într-un anumit fel, *Cursul de*

*literatură* al lui Laharpe este apologia lui Voltaire, deoarece lunga serie începută de greci și continuată de latini, de cîțiva din italienii Renașterii și de scriitorii secolului al XVII-lea, pare a-și găsi în Voltaire termenul final și încununarea.

În momentul în care Laharpe grupa astfel ideile lui literare, cu o informație atît de lacunară și cu o parțialitate atît de marcată a punctului de vedere, se putea spune că opera sa devenise învechită. În jurul lui, în Franța și în alte țări, făcuse unele progrese cunoașterea sectoarelor ignorate de el, și orizontul mai larg al literaturii universale, în sensul lui Goethe, începuse să se schițeze. Față de Shakespeare, de pildă, Laharpe se menține pe pozițiile lui Voltaire, dar în mai multe locuri ale lumii și la mai mulți autori bătălia shakespeariană fusese cîștigată.

#### 4. ETAPELE BĂTĂLIEI SHAKESPEARIENE

##### a. POZIȚIA LUI VOLTAIRE

Ecourile dramei shakespeariene pătrund în Franța încă din veacul al XVII-lea dar istoricii literari le semnalează în simple indicații sau le identifică în cîteva aluzii. Abia Voltaire, la înapoierea sa din Anglia, aduce francezilor informații mai întinse asupra lui Shakespeare, dar din punctul de vedere clasic francez și cu o parțialitate pe care n-a putut-o depăși niciodată. Mărturiile shakespeariene ale lui Voltaire se întind de-a lungul întregii lui cariere. Începem cu cele cuprinse în *Lettres anglaises* (1734), așternute poate în timpul șederii autorului în Anglia, poate curînd după înapoierea sa în Franța. Scrisoarea a XVIII-a despre tragedie, vorbește, în primul rînd, despre Shakespeare, înfățișat drept creatorul teatrului englez. „Avea, spune Voltaire, un geniu plin de forță și de fecunditate, natural și sublim, fără cea mai mică scînteie de bun gust și fără cea mai mică cunoaștere a regulilor“. Întocmai ca toți criticii clasicismului, Voltaire este de părere că frumusețea valabilă în arte este frumusețea conformă regulilor, *la beauté régulière*. Disprețul regulilor în creația lui Shakespeare o compromise deci în ochii lui Voltaire. Una din regulile frumosului în teatru este cuviința lui, *la bienséance*. Shakespeare îi contravine atunci cînd, în *Othello*, un bărbat își sugrumă femeia pe scenă; cînd, în *Hamlet*, grovarii fac glume pe socoteala morților, în timp ce le scot hîrcile din pămînt; cînd cizmarii romani își permit să-și debiteze glumele lor, alături de eroii sublimi, de Brutus și Cassius. Este probabil că, printre regulile încălcate de Shakespeare, Voltaire se gîndește și la aceea relativă la puritatea genurilor, atît de jîgnitor contrazisă de Shakespeare prin amestecul tragicului celui mai zguduitor cu comicul cel mai bufon. Există însă, în poetul englez și pasaje care ne fac să uităm căderile sale, și, din rîndul acestora, Voltaire citează monologul lui Hamlet, tradus în alexandrinii clasici, atît de deosebiți de timbrul propriu poetului englez:

*Deumeure; il faut choisir, et passer à l'instant  
De la vie à la mort, et de l'être au néant.  
Dieux justes ! S'il en est éclairez mon courage.  
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage ?  
Qui suis-je ? qui m'arrête et qu'est-ce que la mort ?  
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile  
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille, etc.*

Lui Shakespeare, Voltaire îi preferă pe Addison, autor din timpul lui Carol al II-lea, care, ca și alți scriitori ai epocii Restaurației, se orientează, în *Caton* al său, după modelul poezilor clasici francezi. Addison este un Corneille englez, „este primul englez, scrie Voltaire, care a scris o tragedie rezonabilă. L-aș plînge, dacă n-ar fi pus acolo decît rațiune. Tragedia *Caton* este scrisă însă cu acea eleganță virilă și energică, ilustrată mai întîi de Corneille“. Clasicii francezi ca modelele, ca posesorii tuturor criteriilor valabile, este o idee care măsoară îngustimea dogmatică a lui Voltaire.

Voltaire se oprește asupra lui Shakespeare și în *Discursul asupra tragediei*, imprimat în fruntea tragediei *Brutus*, reprezentată în 1730, ca scrisoare adresată lordului Bolinbroke, protectorul tînărului scriitor francez la Londra. Voltaire admiră în *Julius Caesar* de Shakespeare scena discursului lui Brutus către adunarea romanilor, ca și aceea în care Marc Antoniu ațîță mulțimile la răzbunare. Gustul francez suportă însă cu greutate înfățișarea pe scenă a grupului de plebei și de meseriași, apoi a trupului însîngerat al lui Cezar. Tragedia franceză, făcută pentru un public de nobili și de curteni, nu admitea alte personaje decît pe acelea deopotrivă cu spectatorii lor și nici ceea ce putea ofensa delicatețea acestui public. Voltaire vede aici o regulă absolută, cu posibilități de aplicare universală. Este adevărat că scene de cruzime și de groază există și în teatrul grec, dar „arta se găsea în faza copilăriei ei în timpul lui Eschil, întocmai ca la Londra, în timpul lui Shakespeare“. Grecii și englezii au depășit deci limitele cuvinței, *la bienséance*, o încălcare pe care francezii nu și-o pot permite, chiar cu riscul de a nu atinge tragicul cel mai zguduitoare.

În 1760, o revistă franceză, „*Journal encyclopédique*“, publicase două articole scrise de autori englezi, consacrate comparației dintre Shakespeare și Corneille, dintre Otway și Racine, rezolvată de fiecare dată în avantajul poezilor englezi. Voltaire răspunde, în anul următor, sub pseudonimul Jérôme Carré, precizînd sensul admirației consacrate în Anglia lui Shakespeare, apoi în unele cercuri devenite din ce în ce mai numeroase în Franța. Urmează o lungă analiză a tragediei *Hamlet* cu acumularea ei de scene patetice, dar crude și sîngeroase, pe care le încheie considerații menite să explice admirația consacrată acestei opere. Teatrul englez n-a fost un teatru de curte; a fost un teatru burghez și popular. Spectatorii lui se recrutau printre purtătorii de litere, marinari, birjari, băieți de prăvălie, măcelari, un public amator de spectacole cu lupte de cocoși și de tauri, cu gladiatori și ceremonii de înmormîntare, cu duelurile, cu spînzurătorile și stafiile lor. „Burghezii din Londra, scrie Voltaire, au găsit în tragediile lui Shakespeare tot ce poate plăcea unor astfel de curioși. Curtenii au fost obligați să urmeze curentul. Cum să nu admiri ceea ce place părții celei mai sănătoase a orașului? Timp de o sută cincizeci de ani nimeni n-a mai avut ce să facă și admirația a devenit o idolatrie. Cîteva trăsături de geniu, cîteva versuri fericite, pline de naturalețe și de forță, pe care le înveți pe dinafară, au scuzat restul și curînd întreaga piesă a devenit renumită grație cîtorva frumuseți de amănunt“. Ideea lui Voltaire de a explica particularitățile unei producții de artă prin felul publicului căruia aceasta i se adresează este, în momentul cînd Voltaire o aplică, o noutate și un principiu just. Aplicația este însă făcută cu un resentiment evident și abia mascat, căci deși criticul francez pare a fi constrîns să accepte „diversitatea gusturilor naționale“, el nu se poate împiedica de a remarca în gustul englez sacrificiul tuturor regulilor edictate de Aristotel

regula celor trei unități, a cuviinței, a vorbirii nobile și simple, a deznodământului firesc etc. „Este limpede, observă cu ironie Voltaire, că poți încînta o națiune întreagă fără a-ți da atîta osteneală“. Voltaire ținea totuși să nu treacă drept un denigrator al lui Shakespeare. În scrisoarea pe care o adresa, la 15 iulie 1768, lui Horace Walpole, el amintește faptul că a fost primul francez care a vorbit compatrioților săi despre marele poet englez. Nu se poate totuși împiedeca să observe că neajunsurile lui Shakespeare se datoresc epocii lui de relativă primitivitate, și că, apărut un secol mai tîrziu, în secolul lui Addison, nu i-ar fi lipsit desigur puritatea și eleganța, astfel încît se poate spune că „geniul lui Shakespeare i-a aparținut lui însuși, în timp ce păcatele sale au aparținut secolului său“. Gustul francez îi pare lui Voltaire vrednic a fi opus tuturor națiunilor, chiar grecilor, deoarece Molière este superior lui Aristofan și toate tragediile grecești nu par altceva decît niște lucrări de școlari față de scenele sublime ale lui Corneille și de tragediile perfecte ale lui Racine.

Problema lui Shakespeare l-a urmărit cu atîta tenacitate pe Voltaire, încît, doi ani înainte de moartea sa, într-o scrisoare adresată Academiei Franceze (1776), cu ocazia publicării, sprijinite prin subscripție regală, a unora din traduceriile lui Letourneur din Shakespeare, bătrînul filozof dă alarma. Sînt reproduse pasaje din *Romeo și Julieta*, din *Regele Lear*, în care expresia depășește marginile decenței. Indignarea lui Voltaire se adresează cercurilor regale și nobiliare și tuturor acelor care le reprezintă: „Judecați, curți ale Europei, academicieni din toate țările, oameni bine crescuți, oameni de gust din toate statele! Îndrăznesc să cer dreptate reginei Franței, prințeselor noastre, fiicelor de eroi, care știu cum trebuie să vorbească eroii“. Voltaire compară versurile pronunțate de Arcas în *Ifigenia* (I, 1):

*Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit?  
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?  
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.*

cu vorba sentinelei din *Hamlet* (I, 1): „N-am auzit tropăind nici măcar un șoarece!“ Cine nu este sensibil la deosebirea dintre noblețea primei exprimări și vulgaritatea celei din urmă, quolibet-ut unui soldat fără nici o distincție?

Ultimele comentarii nu mai lasă nici o îndoială asupra pozițiilor pe care se situa Voltaire pentru a face criticile sale. Aceste poziții sînt ale clasicismului francez și ale orînduirii și claselor sociale care se exprima prin el, absolutismul și cercurile care-l susțineau. Gînditorul atît de înaintat în atîtea privințe, luptătorul pentru atîtea cauze ale dreptății, ale libertății, ale toleranței, manifesta poziția cea mai conservatoare în problemele esteticii. Sistemul de idei al lui Voltaire este astfel nedesăvîrșit. Orientările lui în problemele artei au rămas pînă la urmă contrarii aceloră apărute de el, cu atîta ingeniozitate, în discuțiile filozofice, și cu atîta curaj în luptele cetățenești. Adversar, în atîtea privințe, al ordinii absolutiste, el continua să susțină expresia estetică a acestei orînduirii. A recunoscut, pînă la urmă, că o altă clasă socială, decît aceea care a creat clasicismul francez, s-a exprimat în drama lui Shakespeare, dar n-a simțit că bătălia sa împotriva acesteia trebuia să fie pierdută. Semnele eșecului clasic în bătălia pentru Shakespeare se înmulțeau în vremea aceasta în jurul lui Voltaire, în Anglia, în Germania, în Franța.

## b) REVIRIMENTUL SHAKESPEARIAN ÎN ANGLIA

Shakespeare s-a bucurat de un mare succes în epoca sa. Când moare, Ben Johnson plînge pe „dulcea lebedă de pe Avon”. Faptul că, puțin timp după moartea poetului, în 1623, un grup de admiratori se gîndește să-i publice operele complete, amenințate cu dispariția, dovedește destul de valoarea care li se recunoștea. În generația următoare, Milton îl numește „fiul îndrăgit al Memoriei”. Dar cînd, în 1647, regimul puritan închide toate teatrele, reputația lui Shakespeare intră în conul de umbră. Cînd viața teatrală își reia cursul, o dată cu revenirea Stuarților pe tronul Angliei, gustul public se orienta după modelele franceze, aduse de vechea monarhie din lungul ei surghiun în Franța. Este vremea în care englezii încep să scrie tragedii de observanță clasică franceză. Lupta împotriva regimului absolutist al Stuarților, triumfătoare în „glorioasă revoluție” de la finele secolului al XVII-lea, ca și instalarea casei de Hanovra în 1714, aduc și reacțiunea împotriva formulei clasice. Shakespeare trece din nou pe primul plan al aprecierii. Noua ediție a lui Samuel Johnson popularizează din nou opera poetului. Dar, mai cu seamă un mare actor, David Garrick (1717—1779), produce starea de spirit atît de entuziastă în jurul teatrului shakespeareian. Au rămas renumite creațiile lui Garrick în *Richard III*, în *Hamlet*, în *Macbeth*, în *Romeo și Julieta*. Marele actor renunță, în interpretarea sa, la convențiile teatrului rococo al epocii, realizînd creații atît de eruptive, atît de patetice, încît impresia era zguduitoare. Un martor al reprezentațiilor lui Garrick (citată de J. Gregor, în *Weltgeschichte des Theaters*, 1933, p. 493) ne aduce un ecou din impresia publică produsă de ele: „Cînd Garrick observa mai întîi fantoma, teroarea care se vedea că-l cuprinde, se răspîndea îndată printre toți spectatorii. Vorbirea cu umbra era animată și presantă, dar moderată totuși prin venerația copilului pentru tatăl său. Continuarea acestei exprimări pasionate, pînă în clipa cînd spiritul îi face semn lui Hamlet să-l urmeze, era însoțită de frică și respect. Consimțămîntul eroului de a urma fantoma producea în cel dintîi cutremurul groazei. Aplauzele publicului izbucneau atunci zgomotos și continuau pînă în clipa în care Hamlet se înapoia în scenă, zgomotul încetînd îndată”. În afară de puterea jocului său, rămasă exemplară pentru toți interpreții viitori ai lui Shakespeare, Garrick a înscris un moment important în dezvoltarea carierei postume a poetului, prin revenirea la textele originale, multă vreme înlocuite pe scenele engleze de prelucrări destul de stîngace. În 1763—1765, Garrick joacă dramele lui Shakespeare pe continent, în Franța, în Germania, și contribuie astfel la noua orientare a gustului public în aceste țări.

Nu numai, de altfel, acțiunea personală a lui Garrick explică revirimentul shakespeareian în Anglia, dar și transformarea ideilor estetice în cadrul general al mișcării anticlasice. Estetica clasică era o doctrină a frumosului, într-unul din înțelesurile care pot fi date acestui cuvînt, adică o doctrină a creațiilor de artă bineordonate, armonioase, echilibrate, perfect conturate. Un critic german, Fritz Strich, voind să exprime deosebirea dintre clasicism și romantism, a folosit pentru a caracteriza aceste două formule de artă, dicotomia: *perfectiune limitată și ilimitare infinită*, „*Vollendung și Unendlichkeit*” (cf. *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922). Clasicismului îi repugnă creațiile care sparg limitele formale, acelea care prin marea lor varietate sau prin dimensiunea grandioasă sînt greu de cuprins. Templul grec, citat adeseori ca un prototip clasic, cade

sub incidența perfecțiunii limitate, în timp ce catedrala gotică reprezintă un caz al ilimitării infinite, al grandiosului greu de cuprins.

Încă din timpul epocii clasice în Franța, problema grandiosului apare în discuțiile estetice ale timpului. Clasicismul francez se formează, după cum s-a observat adeseori, prin opoziție față de prețiozitate, adică față de un curent care cultiva miniaturismul dulceag. Un istoric mai nou al epocii clasice, Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup>-ème siècle*, vol. III, 1952, p. 136) citează observația unui critic francez al clasicismului, P. Rapin, autorul operei: *Réflexions sur la Poétique*: „Grija prea scrupuloasă pentru puritatea limbii ne-a făcut să cădem într-o altă extremitate: am început să lipsim poezia de forța și elevația sa, printr-o timiditate prea rezervată, printr-o falsă pudoare, din care ni se pare că trebuie să facem caracteristica limbii noastre”. Rapin citează, pentru a susține această observație, unele opere ale poeților prețioși Voiture și Sarasin. Într-o lucrare ulterioară, *Du grand et du sublime dans les mœurs*, Rapin înregistrează cu satisfacție revirimentul produs după prețiozitate, reapariția grandorii sentimentelor în poezie. Măreția este, în adevăr, un element constitutiv al esteticii clasice, mai ales în tragedie. Eroii lui Corneille și Racine sînt totdeauna suflete mărețe, oameni înălțați deasupra umanității comune, capabili de ascensiunile cele mai sublime și de prăbușirile cele mai groaznice. Se pune însă întrebarea relativă la forma cea mai potrivită pentru expresia măreției caracterelor și a situațiilor. Expresia grandorii poate ușor degenera în umflătură stilistică, în emfază, în fals patetism. Una dintre caracteristicile clasicismului este tocmai faptul de a fi asociat grandoarea conținutului cu sobrietatea manifestării ei expresive. În această privință, se povestește (cf. H. Stein, *Die Entstehung der neuen Aesthetik*, 1886) că, după invazia lui Ludovic al XIV-lea în Palatinat, executîndu-se o frescă murală comemorînd evenimentul, s-a cerut istoriografilor curții, textul inscripției menite să explice fresca. S-au propus mai multe formule, judecate toate prea emfaticе, pînă cînd istoriografii s-au oprit la inscripția atît de simplă: *Le Passage du Rhin*. O formulă emfatică riscă să rămînă inferioară evenimentului comentat de ea. Simplitatea în expresie nu se expune niciodată acestui risc. Spiritul pornind de la indicația expresiei sobre este liber să-și închipuie măreția fără să fie limitat și contrazis de pateticul formulării în luptă cu grandoarea reală a obiectului ei. Astfel de preocupări apar de mai multe ori la teoreticienii clasicismului. Boileau le exprimă în *Artă poetică* (I, 98), atunci cînd recomandă poeților, atrăgîndu-le atenția asupra erorilor lui Brébeuf, autorul unei traduceri umflate a *Pharsalei* lui Lucian (1658) simplitatea artistică, sublimul fără orgoliu:

*Mai n'allez point aussi sur les pas de Brébeuf,  
Même en une Pharsale, entasser sur les rives,  
De morts et de mourants cent montagnes plaintives.  
Prenez mieux votre ton. Soyez simple avec art,  
Sublime sans orgueil, agreable sans fard.*

De la sfîrșitul antichității provenea o scriere, atribuită retorului Longin, operă mai probabil a unui evreu grecizat din lumea alexandrină, așa-zisul *Tratat despre sublim*, editat de mai multe ori în secolul al XVII-lea în Italia, în Anglia, în Franța. Boileau îl traduce, îl comentează și-l publică în 1674, adică în același an în care apărea *L'Art poétique*. Autorul *Tratatului despre sublim* ne previne împotriva primejdiei

falsului patetism și recomandă expresia măsurată a măreției. Citez, în acest sens, un pasaj împrumutat traducerii românești a lui C. Balmuș (*Tratatul despre sublim*, din grecește, cu un studiu introductiv, 1935, p. 25): „Expresia umflată e printre lucrurile de care e mai greu să te păzești. În chip firesc, toți acei care năzuiesc către un stil nobil, ferindu-se să nu fie învinovați că au un stil fără vlagă și uscat, ajung nu știu cum, la acest cusur, încrezători în vorba care spune că « a luneca din loc înalt e nobilă greșală ». Umflătura puhavă e rea și la corp și la rostire, căci e înșelătoare și ne duce la un efect contrar“. Autorul tratatului recomandă ideile înalte, sentimentele sublime, recunoaște în acestea forța care inspiră pe marii poeți și oratori, dar tuturor acestora el le cere măsură și sobrietate în expresie. Toate aceste exigențe ale clasicismului le actualizează încă o dată Boileau, atunci când se hotărăște să publice traducerea tratatului atribuit de el lui Longin și să le însoțească prin comentariul său.

Problematica sublimului ajunsese la acest punct, când ea reapare la esteticienii englezi ai secolului al XVIII-lea. Noutatea cea mai importantă pe care o aduc englezii constă din faptul că sublimul este, pentru ei, o nouă varietate estetică, pe care o așază alături și în opoziție cu frumosul clasic. În timp ce pentru Boileau și pentru precursorul lui antic, sublimul era numai o caracteristică de conținut, adusă sub legea măsurii și simplității clasice, englezii descoperă pentru întâia oară o nouă realitate estetică, nesubsumată de frumusețea clasică, ba chiar contrarie ei, dar care nu obține mai puțin aprobarea noastră și nu ne place mai puțin decât frumusețea. Cum se face, se întreabă Hutcheson (1694—1747) profesor de filozofie la Glasgow (în *Inquiry of our ideas of beauty and virtue*, 1725, trad. fr. 1749, trad. germ. 1762) că unele arătări neplăcute, ca furtuna, prăpastia, o vale întunecoasă etc. pot să ne provoace o impresie plăcută? Explicația ar sta în faptul că astfel de aspecte s-au putut asocia o dată cu unele situații plăcute și, astfel, sentimentele inspirate de acestea din urmă continuă să însoțească vederea celor dintâi. Întinericul pădurilor nu este propriu-zis plăcut, dar noi ne bucurăm de el fiindcă l-am înregistrat odată, împreună cu răcoarea agreabilă și cu frumusețea arborilor. Felul exemplor citate de Hutcheson ne arată în sensibilitatea vremii un sector nou, neexploatat de clasicism, sectorul propriu al sublimului, care își va găsi în Burke pe teoreticianul lui.

Edmund Burke (1730—1797), gânditor și om politic englez a dat, în a sa *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* 1757 (trad. germ. 1773), una din operele cele mai însemnate ale esteticii engleze în veacul său. Interesul, principal al cercetării lui Burke provine din faptul de a fi pus în legătură cele două aspecte ale realității estetice cu instinctele fundamentale ale omului și de a fi așezat astfel temelia unui mod de a considera problemele estetice. Izvorul frumosului este, pentru Burke, instinctul sexual, idee discutabilă dar care, în perioada formulării ei, reprezenta efectul remarcabil al tendinței de a considera fenomenele estetice din unghiul științelor naturii: o tendință izbitoare în epoca unei estetici aproape exclusiv idealiste. Frumusețea femeii — arată Burke — este modelul tuturor aspectelor frumoase în natură și artă. Prețuim drept frumos tot ce ne inspiră iubire. Chiar lucrurile neanimate, atunci când prin micimea, moliciunea și netezimea lor sau prin grația liniilor lor ondulate ne reamintesc frumusețea femeii, ne inspiră sentimente asemănătoare cu ale iubirii și sînt prețuite de noi ca lucruri frumoase. Izvorul sublimului este însă instinctul conservării. Considerăm sublime lucrurile amenințătoare, acelea care ne pot nimici și ne inspiră teamă. Cum se face însă că



astfel de lucruri pot să ne placă? Burke reia deci întrebarea lui Hutcheson, dar îi dă un alt răspuns. Înfățișările sublimе devin plăcute prin intensitatea excitației provocate de ele, dar numai atunci cînd le privim în împrejurări care nu le fac imediat primejdioase. Caracteristica frumosului este ordonanța lui, unificarea unei diversități, subordonarea părților la tot, armonia perfectă. Frumosul, pentru Burke, este frumosul clasic; caracteristica sublimului este însă măreția, dar în aceasta, de pildă în bolta înstelată, nu poate fi recunoscută o ordine și o armonie. Măreția sublimă sfidează ordinea și, pentru a ilustra situația, Burke citează focurile de artificii sau unele descrieri poetice, ca de pildă acelea pe care le spicuiește în Shakespeare. Operele marelui poet englez, citate ca exemplu de sublim, în opoziție cu frumosul clasic, alcătuiesc o împrejurare care formează în analizele lui Burke un punct crucial.

Sistematizarea domeniului estetic prin deosebirea dintre frumos și sublim revine de aci înainte în mai toate scrierile de estetică ale secolului al XVIII-lea. Revine, de pildă, în *Elements of criticism*, (I—III, 1762) ale lui Home (Lord Henry Kames, 1696—1782), gînditor și înalt demnitar englez. Însemnătatea contribuției lui Home stă mai ales în faptul că opoziția față de formula clasică franceză ia acum forme declarate, în numele unui ideal nou de artă. Home ridică pe Shakespeare în fața lui Corneille și Racine, și îl opune lor. Tragedia franceză i se pare lui Home corectă, dar rece, artificială și declamatoare. Eroii în tragediile franceze, în loc să-și exprime pasiunile, ca un om care le simte, le descriu ca un autor. Home prețuiește mai mult decît pe Corneille, pe Racine, pentru inspirația lui atît de delicată, dar în același timp observă relativa lui lipsă de forță și de vigoare. Îl preferă deci pe Shakespeare, atît pentru naturalețea cît și pentru forța, în adevăr sublimă, a creației lui. „Shakespeare — scrie el într-un rînd — depășește pe toți scriitorii în arta de a zugrăvi pasiunile. Este greu a spune cînd este mai desăvîrșit, atunci cînd prezintă fiecare pasiune după felul particular al caracterului care o încearcă sau atunci cînd înzestrează fiecare temperament cu expresiile care i se potrivesc mai bine?” Toate aceste merite ale artei lui Shakespeare se explică prin intensitatea pasiunilor înfățișate de el. Aprecierea arătată pasiunii dezlănțuite, preferată măsurii clasice, simțite acum ca rece și artificială, indică bine schimbarea produsă în orientarea gustului artistic în Anglia. Același reviriment se putea observa și în alte țări ale Europei.

### c) SHAKESPEARE ÎN FRANȚA

Operele lui Shakespeare se răspîndesc în Franța prin traducerile lui Letourneur, ale lui Delaplace și prin prelucrările lui Ducis. Deși toate aceste lucrări pornesc dintr-o înaltă apreciere a lui Shakespeare, ele manifestă totuși tendința de apropiere a poetului englez de formula tragediei clasice franceze, într-atît de mare era prestigiul acesteia chiar în sufletele celor care ar fi dorit să se elibereze de puterea amintitului prestigiu. Găsim în *Cursul de literatură franceză* al lui Villemain, ținut la Sorbona încă din 1827—1830, dar publicat abia mai tîrziu, în 1838, un interesant portret moral al lui Ducis. Acesta era un preromantic, un om al generației care înlocuise pe clasici, format sub înrîuriri engleze. „Figura lui, scrie Villemain, ciudat de gravă și maiestooasă, avea un caracter naiv și inspirat: ai fi crezut că vezi în el nu un descendent al lui Ossian (această genealogie ar fi fost prea îndoielnică), dar al lui Homer însuși“. Ducis era o personalitate în care se întruneau toate veleitățile epocii care începea acum, și Villemain, pentru a-l caracteriza, folosește toate

atributele care începeau să circule în frazeologia literară. Totuși, acest om al naturii, acest spirit mîndru, liber și neîmblînzit, acest original în toată puterea cuvîntului, atunci cînd prelucrează dramele lui Shakespeare, pentru nevoile de atunci ale scenei franceze, înșiră alexandrini în tirade retorice, ca toți epigonii clasicismului. Ducis a scris și el un *Macbeth*, dar cîtă deosebire între această compunere și prototipul shakespeareian! Vrăjitoarele lui Shakespeare în *Macbeth* sînt astfel descrise de prelucrătorul francez:

... des erreurs populaires,  
 Sans doute, en d'autres temps, objets de mon mepris,  
 Ont vaincu, malgré moi, mes timides esprits,  
 On prétend (et ce bruit n'a plus rien qui m'étonne)  
 Qu'on a vu sur nos bords la terrible Iphycône,  
 Iphycône, interprete et ministre des dieux  
 Qui se montre aux mortels et s'échappe à leurs yeux.

Exemplul citat de Villemain este suficient pentru a ne arăta, prin sferă lexicală, prin ampoare retorică a frazei, prin exprimare nobilă, produsul stilizării lui Shakespeare după modelul clasic, deci un Shakespeare cum l-ar fi putut accepta Voltaire. Dacă Shakespeare ar fi trăit într-un secol mai civilizată, spunea Voltaire, atunci el n-ar fi avut neajunsurile lui; geniul lui ar fi știut să se supună disciplinei clasice. Ducis ne prezintă pe acest Shakespeare ordonat, prudent, pudrat, sclivisit, un Shakespeare în hainele de mătase ale marchizilor, produsul prejudecății clasice tot atît de vie ca la Voltaire și în sufletul acestui Ducis, altfel om preromantic, fervent al lui Ossian, om solitar, inspirat și rebel, dintr-o generație care urma să aibă o lungă posteritate.

Nici traducерile lui Letourneur și cele apărute fără numele traducătorului în volumul *Le théâtre anglais* (1715) ale lui Delaplace nu-l reprezintă mai bine pe Shakespeare. Delaplace publică însă în fruntea lucrării sale, sub titlul *Discours sur le théâtre anglais*, o serie de considerații în care trebuie să recunoaștem ce s-a scris mai pătrunzător în Franța, în acest moment, despre Shakespeare. Delaplace admiră mai întîi, așa cum o va face și Home, naturalețea geniului lui Shakespeare, ca și inspirația atît de originală a acestuia. „Nimîni, scrie Delaplace, n-a meritat mai bine titlul de original în geniul său, nici înainte nici după el. Niciodată un poet nu s-a îndestulat mai direct din sînul naturii“. Autorul confirmă lipsa de artă a lui Shakespeare, dar vede aici un merit mai mult, deoarece a înlocuit arta prin inspirație, cerută acum poeților din ce în ce mai mult. Este admirată apoi întinderea registrului lui Shakespeare. Pasiunile cele mai deosebite, ba chiar cele mai contrarii, sînt înfățișate cu aceeași putere și cu același adevăr de poet. Acestea excelează de altfel și în reflecția rece, încît maximele lui sînt întotdeauna judicioase și potrivite cu împrejurarea în care sînt pronunțate. „Shakespeare era tot atît de mare filozof cît și mare poet“. Puterea lui asupra publicului este atît de indiscutabilă, încît „inima noastră se simte mișcată, suspinăm și lacrimile ne curg în momentul în care el o dorește“. Această din urmă observație este foarte clocventă pentru cunoașterea stării de sensibilitate formate în Franța, în jurul teatrului shakespeareian. Delaplace pricepe foarte bine deosebirea dintre acesta și teatrul francez. Dar de ce spiritul francez trebuie să impună norma lui? „Spiritul francez, ni se spune, nu trebuie să fie în chip necesar acela al tuturor națiunilor“. Shakespeare este un reprezentant al

spiritului englez, după cum o dovedește admirația care i se consacră în țara lui de un secol și jumătate. Dar noul critic atinge concluziile cele mai moderne ale criticii literare, atunci când înțelege că deosebirea esențială dintre tragedia franceză și drama shakespeareiană provine din felul deosebit al publicului căruia aceste două varietăți literare i se adresează. Tragedia franceză era aristocratică. „Shakespeare lucra pentru popor“. Voltaire va regăsi și el acest adevăr. Dar în timp ce filozoful vedea aici o împrejurare care explică, dar nu scuza, îndrăznelile lui Shakespeare, regretabilele lui incartade de la regulile cuviinței, Delaplace recunoaște, în aceleași caracteristici, un punct de vedere în mers, o poziție susceptibilă de dezvoltare: trebuie să ne ferim, precizează el, să „condamnăm astăzi ceea ce nepoții noștri vor aplauda poate într-o zi“.

Din numeroasele ecouri shakespeareiene care pot fi culese din literatura critică franceză a secolului al XVIII-lea, considerațiile notate aici sînt poate cele mai lucide și cele mai expresive. Ele sînt expresia unor tendințe sociale în dezvoltare. Poziția marcată de ele în problema shakespeareiană este o manifestare a atitudinii anti-absolutiste. Relevarea caracterului popular al dramei lui Shakespeare și adeziunea criticii anunță transformările sociale în pregătire<sup>1</sup>.

#### d) SHAKESPEARE ÎN GERMANIA

Recepția dramei shakespeareiene în Germania a fost adeseori descrisă și gruparea tuturor documentelor literare în legătură cu acest proces a fost adeseori făcută de către diferiți cercetători anteriori. Ultimul care a consacrat o lucrare acestei teme a fost Friederich Gundolf în *Shakespeare und der deutsche Geist*. Gundolf a arătat cum, pentru literatura iluminismului și romantismului german, Shakespeare a pus la dispoziție mai întîi un grup de motive, apoi noi mijloace literare, în fine, un cuprins spiritual. Dar Gundolf n-a explicat cauzele recepției lui Shakespeare în Germania, tendințele sociale care se satisfăceau în această mișcare artistică. Observația a făcut-o de curînd Hans Mayer, în introducerea antologiei *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (vol. I, 1956, p. XVI). „Procesul recepției lui Shakespeare în teoria și practica literară a secolului al XVIII-lea, scrie H. Mayer, ar fi trebuit să fie considerat din punctul de vedere al exigențelor în transformare a grupurilor sociale care se formau atunci, în lumina rolului social al literaturii. Trebuia arătat în ce măsură a fost folosit Shakespeare de diferitele școli literare succesive, ca mîntuitor pentru anumite concepții asupra literaturii și a funcției ei, fără considerarea fenomenului real Shakespeare și a locului său. Gundolf a renunțat însă la urmărirea acestui Shakespeare istoric, mulțumindu-se să-l compare cu diferitele interpretări și valorificări care i s-au dat. Cu triada formală, care vorbește despre Shakespeare ca motiv, formă și conținut, tema arătată nu putea fi dominată“. Este deci loc pentru o nouă cercetare a recepției lui Shakespeare în Germania, în lumina curenților sociale în desfășurare. Este evident că tratarea problemei în sensul reclamat de H. Mayer, dar și în spiritul întregii cercetări de față, nu poate fi decît schițată aici.

<sup>1</sup> Aprecierea lui Delaplace este incompletă în J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, 1898, care privește de altfel problema recepției lui Shakespeare în Franța în cadrul general al relațiilor literare franco-engleze în vechiul regim.

Germanii au cunoscut destul de timpuriu teatrul englez. Actorii englezi sînt semnalati în Germania încă din secolul al XV-lea. Un grup de astfel de actori apare la Constanța, cu ocazia marelui Conciliu care se ținea acolo, în 1417. Turneele englezești devin mai dese în a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Evenimentele războiului de 30 de ani suspendă aceste turnee, reluate mult mai tîrziu, abia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Este o vreme în care scena germană este dominată de dramele lui Gryphius și Lohenstein și piesele lui Shakespeare, în versiuni modificate, sînt apreciate ca spectacole de teroare, *Mordspektakel*. Cînd absolutismul triumfător impune modelele clasice franceze, Shakespeare nu este apreciat și nu mai este jucat. Totuși, în 1741, un Geheimrat Kaspar Wilhelm von Bork, fost însărcinat de afaceri la Londra, traduce în alexandrini germani *Julius Caesar* de Shakespeare. Primele traduceri din operele acestuia se fac deci în Germania, ca și în Franța, prin apropiere de modelele clasice franceze. Traducerea lui Bork stîrnește în presa literară a timpului critici asemănătoare cu acelea făcute în același timp în Franța. Conducătorul mișcării clasice de inspirație franceză în Germania, vestitul Gottsched, scrie în publicația sa, „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Poesie und Beredsamkeit“, 1742 (ap. Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, III, 349:) „Confuzia și lipsa de verosimilitate care rezultă din neobservarea regulilor este atît de izbitoare în Shakespeare, încît oricine a citit ceva rezonabil nu mai poate să-l aprecieze... Totul se amestecă în *Julius Caesar*. Se vede apărînd pe scenă cînd populația cea mai grosolană, meseriașii care se înjură între ei și se dedau la glumele cele mai ordinare; cînd, dimpotrivă, cele mai înalte figuri ale Romei, vorbind despre treburile cele mai însemnate ale statului. Unitatea de timp este atît de puțin observată, încît această tragedie începe cu conjurația împotriva lui Cezar și sfîrșește cu bătălia de la Pharsalla (autorul vrea să spună de la Philippi). N-au fost uitate nici spectrele, care îi provoacă lui Brutus o teroare în adevăr puerilă. Dacă astfel de lucruri pot face acceptabilă unui prieten al poeziei uitarea regulilor, atunci el este demn de credulitatea engleză“. Cuvintele citate relevă în mod semnificativ poziția conservatoare a lui Gottsched față de ceea ce reprezintă elementul nou, prin care opera shakespeariană a contribuit la răspîndirea unei concepții îndreptate împotriva închistării clasice.

În același an în care argumentele clasicismului cunoscute nouă din Franța sînt manevrate și de Gottsched se aude un alt glas și se schițează o altă atitudine literară. Elias Schlegel (1719—1749), un fost elev al lui Gottsched, autorul unor tragedii în gustul clasic, uitate de mult, își spune și el cuvîntul în legătură cu *Julius Caesar* al lui Shakespeare, așa cum ajunsese la cunoștința germanilor prin traducerea lui Bork. Încercarea este făcută în articolul *Vergleichung Shakespeare und Andreas Gryphius* (republicată de curînd în *Meisterwerke*, I. p. 63 urm). Elias Schlegel citează pe Shakespeare în original și lucrarea lui începe cu noile critici aduse traducerii lui Bork. Interesant este că Elias Schlegel nu are de spus ceva în privința formei prozodice întrebuițate de traducător, alexandrul clasic, menit să altereze timbrul propriu al originalului, ci numai împotriva unora din abaterile traducătorului de la formulele shakespeariene, ca și împotriva unora dintre aspectele vocabularului folosit, printre care un mare număr de cuvinte vulgare (*die grosse Anzahl niedriger Wörter*). Dar, trecînd la comparația lui Shakespeare cu Andreas Gryphius, o comparație justificată prin marele loc deținut de această literatură germană a timpului, Schlegel pune față-n față tragedia *Julius Caesar* a celui dintîi cu *Leo Armenius* a celui din urmă. Rezultatul comparației este că, deși ambii scriitori manifestă aceeași

nesocotire a regulilor clasice, poetul englez este superior germanului atât în pictura caracterelor cât și în profunzimea maximelor apărute în vorbirea personajelor. După fiecare moment emotiv în desfășurarea acțiunii, Shakespeare rezervă un spațiu liber pe care îl umple gândirea adâncă a personajelor, în timp ce Gryphius se mulțumește cu expresia destul de banală a emoțiilor, ca în această scenă dintre Leo Armenius și Theodosia:

<i>Theodosia</i>	Mein Licht!
<i>Leo</i>	Mein Trost!
<i>Theodosia</i>	Mein Fürst!
<i>Leo</i>	Mein Engel!
<i>Theodosia</i>	Mein Sonn!
<i>Leo</i>	Mein Leben, etc.

Compare-se această scenă cu aceea plină de gingășie și de adâncime dintre Portia și Brutus, în *Julius Caesar*, pentru a înțelege îndată superioritatea poetului englez. Este adevărat că atât Shakespeare cât și Gryphius folosesc un stil exagerat (*das Schwülstige*), prea încărcat cu metafore, totuși chiar în această privință neajunsul este mai izbitor la poetul german.

Cîteva ani după ce ajunsese la aceste rezultate, Elias Schlegel revine asupra dramei shakesperiene cu ocazia unui articol asupra teatrului danez, cunoscut de el în timpul petrecerii lui în Danemarca (*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, 1747, în *Meisterwerke*, I. p. 102). De data aceasta, Schlegel intervine cu o comparație între teatrul francez și cel englez, mai precis cel shakespearian, pe care-l are totdeauna în vedere. „Există în națiunea engleză caractere mai neobișnuite și mai îndrăznețe decît la francezi, scrie Schlegel. Din această pricină găsim astfel de caractere mai des și mai curios redată în piesele engleze decît pot apărea la celelalte națiuni. Mulțimea cugetărilor pe care le caută englezul, face ca poezii să nu lase nici un personaj necaracterizat în dramele lor, ci tuturor să le confere unele trăsături aparte, care rețin atenția spectatorilor. Francezii însă se mulțumesc să construiască numai personaje principale, în timp ce pe celelalte le lasă fără o determinare specială și fără o selectare a caracterului lor. În afară de aceasta, francezii, atât de preocupați de bunăstare, chiar în împrejurările cele mai mărunte, arată o anumită curtenie timidă, chiar acolo unde oamenii ajung la conflicte. La englezi auzi însă blestemele cele mai îngrozitoare și injuriile cele mai cordiale pe care un tineret liber și aspru și le permite“. Termenul nu apăruse încă, dar se poate spune că, în comparația teatrului clasic francez cu drama engleză, ceea ce Elias Schlegel prețuiește mai mult în aceasta din urmă sînt progresele realismului ei. De ce ar fi necesar de altfel ca teatrul francez să impună modelele sale? Schlegel știe că teatrul trebuie orientat după moravurile particulare și alcătuirea sufletească a națiunii care trebuie să se bucure de el. Principiul trebuie reținut: fiecare națiune trebuie să-și creieze propriul ei teatru. În aceeași ani, în care Elias Schlegel răspindește astfel de idei, apărea însă părerea că Shakespeare este mai potrivit cu firea germană decît teatrul clasic francez. Orientarea după modelul shakesperian era menită să întoarcă pe germani spre firea lor adevărată. Recepția lui Shakespeare în Germania devine un moment național.

Scriitorul care se însărcinează cu reprezentarea acestui punct de vedere este Lessing. Prima lui manifestare, în acest sens, se găsește în a XVII-a *Scrisoare despre*

cea mai nouă literatură (*Briefe die neueste Literatur betreffend*, 1759) pe care o îndreaptă mai întâi împotriva lui Gottsched. Într-o publicație a vremii se făcuse observația: „Nimeni nu poate tăgădui că scena germană trebuie să mulțumească d-lui profesor Gottsched pentru o bună parte din primele ei ameliorări“. „Eu sînt acest nimeni“, răspunde Lessing. Gottsched n-are alt merit decît de a fi franțuzit scena germană împotriva felului de a gîndi al întregului popor. Lessing este de părere că gustul german se apropie mai mult de cel al englezilor. Pornind de la psihologia poporului german, criticul crede a putea afirma că germanilor „le place să vadă și să cugete în tragediile lor mai mult decît se poate vedea și gîndi în timida tragedie franceză; că grandoarea, înspăimîntătorul și melancolia lucrează mai bine asupra noastră decît conveniența, gingășia și eroticul“. Tendințele pe care le descoperă în sensibilitatea germană sînt deci aceleași pe care le recomandă și le studiază, în același timp, teoreticienii englezi ai sublimului. Poetii care răspund mai bine acestei orientări a sensibilității germane sînt Ben Johnson, Beaumont și Flechter, dar mai cu seamă Shakespeare, pe care criticul îl recomandă cu deosebită căldură compatrioților săi. „Dacă am traduce — scrie Lessing — principalele piese ale lui Shakespeare, cu unele modeste schimbări, sînt sigur că lucrul ar avea mai bune consecințe pentru germani, decît am obținut făcîndu-le cunoscuți pe Racine și pe Corneille. Poporul ar avea mai mult gust pentru cel dintîi decît a putut avea pentru cei din urmă și mintea lui s-ar lumina mai mult decît ne putem lăuda că ne-am deșteptat prin francezi. Geniul nu se poate aprinde decît printr-un geniu, și anume printr-unul care datorește totul naturii și nu se lasă speriat de penibilele desăvîrșiri ale artei“. Shakespeare ca geniu, ca produs al naturii în rebeliune față de regulile artei, este o altă idee care apare la Lessing, ca și la ceilalți instauratori ai cultului shakespeareian în celelalte țări ale Europei preromantice. O idee proprie lui Lessingî neîntîlnită pînă acum, este că Shakespeare stă mai aproape de marii tragici greci, decît Corneille și Voltaire, deși cultura clasică a celui dintîi era sigur inferioară aceleia de care se bucuraseră aceștia din urmă. După *Oedipus* al lui Sofocle nu există o altă tragedie în lume care să obțină o putere mai mare asupra pasiunilor noastre ca *Othello*, *Regele Lear* și *Hamlet*. Și pentru a arăta cum sensibilitatea germană a ajuns în chip spontan, mai înainte de orientarea după un exemplu, la creațiuni asemănătoare zguduitorului tragic shakespeareian, Lessing amintește de *Doctor Faust* al cărților populare din care citează o scenă împrumutată unei prelucrări a acestui motiv pentru scenă, atribuită unui autor fictiv, dar care era propria lui prelucrare.

Lessing revine de mai multe ori asupra lui Shakespeare și asupra comparației lui cu poetii tragici francezi în *Dramaturgia hamburgică* (1767) fără a îmbogăți însă cu mult ideile cuprinse într-a XVII-a *Scrisoare asupra noii literaturi*. Contribuția *Dramaturgiei hamburgice* este mai mult de ordin aplicativ, valorifică ideile exprimate cu mulți ani înainte. În cronicile consacrate pieselor lui Voltaire sau unora din repertoriul german original, Lessing are mereu ocazia să revină asupra superiorității shakespeareiene. Astfel, comparînd scena apariției fantomei în *Hamlet* și în *Semiramida* lui Voltaire, criticul observă artificialitatea scenei respective în această din urmă tragedie și puterea tragică a scenei corespunzătoare la poetul englez (11.—12. Stück). Același rezultat îl dă alăturarea caracterului unui gelos la Voltaire și Shakespeare, Orosman din *Zaire* și *Othello*. Cunoașterea psihologică a acestuia din urmă este infinit superioară aceleia de care dă dovadă emulul său francez, inspirat de altfel de Shakespeare. „Ascultăm în Orosman vor-

bind un om gelos, îl vedem săvîrșind fapta sa grăbită; dar nu aflăm despre gelozie nimic peste ceea ce știam mai înainte. *Othello* este însă tratatul (*Lehrbuch*) complet despre această tristă nebulie, despre ce o precede, cum se trezește și cum poate fi evitată" (15. Stück). O apreciere interesantă apare deci în caracterizarea lui Shakespeare; poetul este un puternic spirit cunoscător, evocațiile sale au o mare valoare de cunoaștere. În altă parte, ocupîndu-se de tragedia lui Weiss, *Richard III*, Lessing are prilejul să revină din nou asupra lui Shakespeare, pe care îl compară cu poeții tragici francezi: „Toate, chiar cele mai nefînseminate părți ale dramelor lui Shakespeare, sînt croite după măsura mare a pieselor istorice, și acestea se comportă față de tragedia franceză ca o vastă frescă față de mica imagine miniaturală a unui inel" (73. Stück). Lessing păstrează din vechile principii ale clasicismului încrederea nezdruincată în valoarea *Poeticii* lui Aristotel. „Această operă — scrie Lessing — are pentru mine aceeași valoare indiscutabilă ca și *Elementele* lui Euclid". Tragedia franceză pretindea că se dirijează după vechile reguli stabilite de filozoful grec. Totuși, Lessing este de părere că poeții francezi au respectat mai degrabă regulile de detaliu ale *Poeticii*, decît esențialul ei, definirea emoției tragice. Pe aceasta din urmă au realizat-o mai bine poeții englezi (101.—104. Stück). Shakespeare, ca adevăratul poet tragic modern, mai apropiat de spiritul tratatului lui Aristotel, este un punct de vedere nou în critica shakespeareiană a vremii.

Nenumărate sînt documentele care înregistrează îndepărtarea gustului public al Germaniei de modelele franceze și orientarea lui tot mai accentuată către Shakespeare. Shakespeare devine un adevărat stindard în jurul căruia se adună toate aspirațiile germane ale vremii către forme naționale de viață, către o artă mai apropiată de sufletul poporului, prin disociere de formula artistică a curților absolutiste și a nobilimii care le înconjură. Unul dintre scriitorii germani ai vremii care aduce contribuții în această direcție este M. Wieland, un scriitor nutrit, de altfel, din întreaga cultură a clasicilor antici, a celor francezi și a urmașilor acestora, (printre care, la Voltaire, găsește formula romanului filozofic, cultivat de el cu mare răsunet în epocă) dar și din spiritul iradiat de Franța iluministă. Într-un anumit moment, Wieland se consacră studierii și traducerii operelor lui Shakespeare. Traducerea în proză a lui Wieland (1762—1766) a avut o mare însemnătate în difuzarea operei shakespeareiene printre germani. Opera traducerii se însoțește cu comentariul scriitorului, în diferitele lui publicații. Wieland socotește că geniul lui Shakespeare nu numai că nu a păgubit nimic, dar a cîștigat în forță și originalitate prin faptul de a fi ignorat modelele clasicismului și de a fi fost independent față de regulile lor, în timp ce Lessing vedea în Shakespeare pe adevăratul realizator al *Poeticii* lui Aristotel. Wieland recunoaște, în același poet, un spirit cu desăvîrșire descătușat de disciplina clasică. Prin această descătușare a ajuns Shakespeare să egaleze puterea creatoare a naturii. În romanul său filozofic *Agathon* (12. Buch I. Capitel, Goschen, 6. Bd.), Wieland scrie: „Shakespeare este acel poet care, de la Homer încoace, a cunoscut mai bine pe oameni, de la regi la cerșetori, de la Iuliu Cezar la Jack Falstaff și care i-a văzut cu o putere a intuiției rareori întîlnită. Dar Shakespeare este criticat din pricina faptului că piesele sale n-au nici un plan sau numai unul defectuos, neregulat și rău cumpănit; că tragicul și comicul se amestecă în ele în chipul cel mai ciudat și că același personaj care prin vorbirea lui mișcătoare face să ni se ivească lacrimi în ochi, în momentul următor, prin asociația cea mai ciudată sau prin expresia barocă a simțirilor sale, ne face să rîdem

sau ne răcește în asemenea măsură, încît ne vine greu să ne regăsim în situația sufletească corespunzătoare. Toate acestea sînt criticate, dar cei care critică nu se gîndesc că, tocmai din această pricină, piesele lui Shakespeare sînt picturile cele mai firești ale vieții omenеști“.

Din frămîntarea de gînduri a Germanici în jurul lui Shakespeare trebuie reținută și contribuția lui Herder. Acesta este unul din germanii vremii sale care a citit mai atent operele poetului englez<sup>1</sup> și a făcut mai mult pentru răspîndirea lor. În același timp, în critica shakespeareiană a vremii, Herder aduce puncte de vedere noi. Filozoful și criticul, atît de deschis pentru toate formele străine ale literaturii, este cel dinții care atrage atenția asupra bogatului material folcloric cuprins în dramele lui Shakespeare. Într-o notă postumă, Herder observă: „În entuziasmul meu pentru Shakespeare, m-am ocupat în chip special cu scenele în care poetul ne arată o lume nouă de spirite, vrăjitoare și zîne; o parte a operei lui Shakespeare, pe care toți criticii englezi o laudă ca aspectul ei cel mai divin și în care am găsit eu însumi o hrană atît de dulce, căci, copil fiind, am fost legănat de basme asemănătoare cu ale poetului“. Spre deosebire de Lessing, de ale cărui idei a fost totuși influențat, Herder respinge analogia dintre drama shakespeareiană și cea greacă, de pildă a lui Sofocle. Originea și condițiile de dezvoltare ale dramei în Grecia și în nordul Europei au fost atît de deosebite, încît nu este cu putință a stabili vreo asemănare între ele. Shakespeare este deci, pentru noul lui critic, un poet al Nordului: „Cine poate închipui un poet mai sublim al naturii Nordului!“ Dar, cu toate acestea, Herder recunoaște în Shakespeare un rezumat al tuturor epocilor istorice și al tuturor popoarelor, „planul luminos al unei adevărate teodicee“.

Însemnătatea lui Herder în opera răspîndirii operei lui Shakespeare în Germania crește prin influența dobîndită asupra tînărului Goethe. În epoca studiilor acestuia din urmă la Strassburg, venit în contact cu Herder, Goethe primește de la acesta revelația lui Shakespeare. Momentul este fixat în *Dichtung und Wahrheit* (III. Teil, XI. Buch, trad. rom. II. p. 49 urm). Goethe a cunoscut ceva din operele lui Shakespeare încă dintr-o epocă anterioară, pe cînd era student la Leipzig, unde citește antologia lui Dodds, *Beauties of Shakespeare*. Mai tîrziu, parcurge traducerea lui Wieland, a cărei formă în proză nu-l supără pe Goethe, deoarece acesta este de părere că substanța propriu-zis poetică a unei opere continuă să existe chiar după trecerea în proză a originalului versificat. La Strassburg, Goethe se apropie și de originalul englez, dar mai cu seamă află, în convorbirile cu Herder și în opera acestuia *Despre firea și arta germană*, motive noi ale entuziasmului pentru Shakespeare.

Există în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* un pasaj (III. Buch. 8 Kapitel), în care influența lui Herder asupra tînărului zelator al lui Shakespeare, ca și motivele admirației trezite în sufletul acestuia, sînt expuse cu o deosebită penetrație, deși în forma figurată a narațiunii romantice. Herder apare aici sub trăsăturile lui Jarno, personaj iluminist din nobile, care îngrijește de educația lui Wilhelm Meister. Acesta se găsește împreună cu actorii din trupa sa, la castelul unui prinț care, bineînțeles, este admiratorul teatrului clasic francez, în special al lui Racine. Pentru a complace prințului, Wilhelm întreprinde elogiul clasicilor francezi, scoțînd

<sup>1</sup> Herder scrie logodnicei sale, la 28 oct. 1770, „n-am citit pe Shakespeare, ci l-am studiat, subliniez cuvîntul“.



În evidență motivele pe care le bănuia active în sufletul interlocutorului său: „Pot să-mi reprezint, vorbește Wilhelm Meister, cât trebuiau persoanele distinse din nobilime să prețuiască pe poetul care a descris stările din clasele mai înalte atât de admirabil și de adevărat. Corneille, dacă mi-e îngăduit să spun, a zugrăvit oameni superiori, și Racine a zugrăvit persoane distinse. Când citesc piesele acestuia, îmi pot reprezenta poetul care trăia la o curte strălucită, avea mereu înaintea ochilor săi un mare rege, frecventa mărimile și pătrundea în misterele omenirii, așa cum ele se ascundeau sub învelișuri prețioase. Când studiez pe *Bérénice* sau pe *Britannicus* — continuă Wilhelm Meister — mi se pare că mă aflu la curte, inițiat în lucrările mari și mici ale acestor lăcașuri ale zeităților terestre, și că privesc prin ochii unui rege cu simțiri delicate, pe care națiunea sa îl adoră, pe curtenii invidiați de multe mii de oameni, în alcătuirea lor naturală, cu defectele și suferințele lor. Anecdota potrivit căreia Racine a murit din pricina durerii de a se fi văzut exclus de la favoarea regală și de a fi simțit nemulțumirea regelui, este pentru mine cheia înțelegerii operei lui Racine. Este cu neputință ca un poet atât de talentat, a cărui viață și moarte atârna de ochii unui rege, să fi scris piese care să nu fi fost făcute pentru aplauzele unui rege și ale unui prinț“. Rareori rădăcinile de clasă ale tragediei franceze au fost puse mai limpede în lumină ca în aceste considerații ale lui Goethe, atribuite eroului său, lui Wilhelm Meister. Acesta, după ce pronunță elogiul lui Racine, este tras deoparte de Jarno care îl întreabă dacă l-a citit pe Shakespeare. Și cum acesta mărturisește necunoștința sa, invocând motivele criticii clasice antishakespeariene, Jarno îi recomandă cu mare căldură citirea operei marelui englez.

Jarno-Herder a avut atîta influență asupra tînărului Goethe, încît în 1771, cu ocazia unei comemorări a lui Shakespeare, pronunță, la Frankfurt, discursul lui asupra poetului, una din etapele cele mai importante ale recepției acestuia în Germania. „Prima pagină citită din Shakespeare, scrie Goethe, m-a dat pentru totdeauna în puterea lui și cînd am terminat prima lui piesă, m-am simțit ca un orb din naștere căruia o mină miraculoasă i-ar fi redat vederea. Am cunoscut, am simțit cu toată puterea existența mea extinsă în infinit; totul îmi deveni nou, necunoscut, și neobișnuita lumină mă făcea să mă doară ochii“. Goethe se declară despărțit de teatrul „regulat“. Unitățile îi apar acum ca niște lanțuri ale imaginației. Tînărul se hotărăște să dărîme cetățuia clasică. Discipol al lui Lessing, Goethe este totuși de părere că tragedia franceză n-are nimic comun cu tragedia greacă. I-a fost dat mai degrabă lui Shakespeare rolul de a fi readus pe scenă marile acțiuni de stat, așa cum o făcuseră grecii în tragediile lor. Discursul dobîndește un ton liric, cînd oratorul exclamă: „Shakespeare, prietene al meu! Dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi decît alături de tine. Dacă ai fi Oreste, mi-ar plăcea să joc rolul secundar al lui Pylade, mai bine decît pe cel al unui mare pontif în templul de la Delfi“. Voltaire a fost, față de Shakespeare, un adevărat Thersites, vrednic de loviturile pe spinare ale unui Ulise. Ceea ce admiră Goethe în poet este puterea lui naturală, forța creației asemănătoare cu a lui Prometeu. O vreme atât de convențională, ca a oratorului, nu putea avea toată înțelegerea pentru Shakespeare. Este admirată de asemenea puterea universală a geniului marelui creator, drumurile deschise de el către întreaga lume. Discursul se încheie cu sarcasme la adresa contemporanilor și cu îndemnuri adresate acestora pentru a se înălța către înțelegerea poetului.

Deși criticii antishakespearieni mai apar pe-aici, pe-acolo, pînă către sfîrșitul veacului, discursul lui Goethe însemna, oarecum, un punct culminant în procesul recepției lui Shakespeare și dovada sigură a cîștigării bătăliei pentru valorificarea și asimilarea operei lui în Germania. De aici înainte se va deschide un drum pentru primirea tuturor literaturilor nordice în principalele culturi naționale ale Europei apusene, apoi a literaturilor orientale și a întregului folclor, pînă cînd însumarea tuturor rezultatelor cercetării în epoca preromantismului și a primului romantism va produce conceptul goethean al „literaturii universale“. Este un proces care urmează a fi descris. în toată întinderea lui.

# HEINRICH HEINE

Heinrich Heine este unul din scriitorii cei mai populari ai literaturii germane. Renumele lui de poet, ca și vîlva stîrnită de multele lui lupte politice, au depășit, încă din timpul vieții, granițele patriei lui. După moartea lui Schiller și Goethe, puțini au fost scriitorii germani care să se fi bucurat de o reputație atît de întinsă și atît de bine întemeiată. Timpul n-a slăbit întru nimic ecoul scrierilor și al personalității lui Heine. Menținut în actualitatea literară, prin valoarea unei opere care și-a păstrat întreaga frăgezime, și în actualitatea politică, prin adversitatea cercurilor combătute de el cu atîta spirit și cu atîta curaj, Heine a rămas o prezență vie chiar după ce persoana lui fizică a încetat să existe. Marea vitalitate a reputației lui a fost sporită prin faptul că, dispunînd de o luciditate cu puț ne analogii în epocă, el a izbutit adeseori să străpungă ceața viitorului, să recunoască limpede tot ce era sortit pieirii, să denunțe unele din amenințările care se schițau la orizont și să indice forțele menite să se ridice. A spune că Heine a fost unul din cei mai de seamă poeți și unul din oamenii cei mai pătrunzători ai vremii lui nu este de ajuns. Trebuie adăugat îndată că, intrat în posteritate de aproape un secol, Heine a rămas pentru noi un contemporan. Scrierile lui continuă să ne desfăteze, pasiunile și curiozitățile, mîniile, îndoielile și entuziasmele lui stîrnesc încă un ecou viu în inimile noastre. Poetul a putut fi combătut, dar n-a devenit niciodată indiferent. Numai această împrejurare explică întinderea, stabilitatea și valoarea reputației lui.

S-a născut la 13 decembrie 1797, la Düsseldorf, pe Rin, capitala unuia din numeroasele mici state germane existente înainte de unificarea Germaniei. Düsseldorf este unul din centrele în care se înnoadă multe drumuri germane cu acele care vin din Italia și continuă către Franța și țările Nordului. Importanța lui comercială era de multă vreme stabilită. Înconjurat de o regiune bogată în mine și pășuni, activitatea industrială începuse să fie destul de mare la Düsseldorf, încă înainte de nașterea poetului. Produsele metalurgice și textile erau exportate mai ales în Franța, de unde veneau produse agricole și vinicole. O burghizie prosperă începuse să se formeze. Franța ocupă Düsseldorf între 1795 și 1801, dar îl cedează Bavariei pînă în 1806 și devine capitala marelui-duc de Berg. Ocupația trupelor franceze revoluționare aduce libertățile civile pentru întinse categorii ale cetățenilor din Berg, printre care și straturile populației evreiești, căreia îi aparținea familia Heine. Aceste cuceriri sînt amenințate în momentul în care Berg-ul este

anexat, în 1815, de Prusia și când noul regim contrarevoluționar al Sfintei Alianțe întinde vâlul reacțiunii peste toate țările Europei.

Heine petrece o copilărie fericită în frumoasa regiune renană de ape și dealuri, ale cărei vechi tradiții legendare și ale cărei cîntece și povești i se întipăresc adînc în amintire. Era o vreme de însuflețire a speranțelor obștești. Copilul îl zărește într-o zi pe Napoleon trecînd călare cu suita sa prin marele parc al Düssel-dorfului: ochii acestuia au o curioasă fixitate, fața și mîinile lui au culoarea marmorelor antice. Momentul va fi eternizat mai tîrziu de către scriitor. Copilul crește în cultul lui Napoleon, liberatorul, un cult pe care îl va întreține și mai tîrziu, chiar dacă va trebui să recunoască dezamăgirea amarnică produsă vechilor revoluționari de dictatura napoleoniană, de alianța împăratului cu aristocrația. Familia Heine, originară din nordul Germaniei, din Hanovra, se încheie cu comerțul. Tînărul Heine este destinat deci ocupațiilor comerciale. O scurtă trecere printr-o școală de comerț dovedește curînd inaptitudinea adolescentului pentru această formă de activitate. Heine urmează atunci cursurile unui gimnaziu clasic, unde predau mai mulți profesori francezi. Trimis totuși în birourile comerciale ale bogatului unchi Solomon Heine din Hamburg, Heinrich n-ajunge însă la alt rezultat, în afară de dragostea pe care începe s-o simți pentru verișoara Amalia, decît la o adîncă antipatie pentru lacomia burghezii a vechiului oraș hanseatic. Tînărul practicant comercial scrie versuri, citește și traduce din Byron, este un admirator fervent al clasicilor și romanticilor germani. În 1817 încep să apară primele lui compuneri. După doi ani devine studentul Universității din Bonn, unde, alături de cursuri juridice, ascultă pe acele literare ale lui August Wilhelm von Schlegel, una din căpeteniile școlii romantice. Studentul Heine primește învățătura maestrului său, care îl inițiază în literatura germană medievală, în literatura indiană, în cele meridionale și antice. El îi consacră omagiul cîtorva sonete, dar mai tîrziu revine asupra sentimentelor sale cînd, în *Școala romantică în Germania*, ajunge să recunoască puterea de frînare a progresului social ascuns în romantismul german. După o scurtă înapoiere acasă, la Düsseldorf, face pe jos drumul pînă la Göttingen, unde trebuia să-și continue studiile universitare. Descrierea orașului universitar Göttingen și a regiunii lui este tema cărții *Călătoria în Harz* (1824). Cartea este o satiră care atinge deopotrivă pe profesori, pe studenți și pe „filistinii“ locului. În epoca pe care o consemnează, se formează cîteva din tendințele care îl vor domina mereu pe Heine de aici înainte. Acum recunoaște el îngîmfata și zadarnica știință predată la Universitate, grelele condiții de muncă în exploatarea miniere ale locului, stupida fidelitate declarată a „filistinului“ german față de impilatorii și exploatareii săi. După relatarea amintirii de o ciudată duioșie păstrată ducelui de Cambridge, din casa de Hanovra, la minele din Harz, scriitorul exclamă cu ironia care nu-l va părăsi de aici înainte niciodată: „Mă mișcă pînă în adîncul inimii, ori de cîte ori văd cum se exprimă acest sentiment al fidelității supușilor în sunetele lui atît de simple. Ce sentiment frumos! Ce sentiment cu adevărat german!“. Primirea jugului, docilitatea față de apăsare va rămîne unul din obiectivele constante ale satirei heiniene.

Un conflict cu un coleg aduce eliminarea lui Heine din universitate. Se mută deci la Berlin. Aici universitatea era dominată de puternica personalitate filozofică a lui Hegel. Heine devine auditorul cursurilor lui, studiază filozofia romantică germană. El recunoaște importanța acesteia pentru dezvoltarea viitoare a societăților moderne, prin lichidarea vechiului dogmatism religios, prin înlocuirea con-

ceptului divinității cu acel al spiritului universal (*der Weltgeist*), dar, mai ales, prin ideea hegeliană că spiritul universal ajunge să se cunoască pe sine în conștiința omului. Conștiința omenească, invocată ca o putere superioară, capabilă să dezvăluie sensul istoriei, era un principiu de care orînduirile existente se puteau teme. Lui Heine nu-i scapă însă nici primejdiiile închise în filozofia germană, care prin cultul panteist al puterilor elementare ale naturii va ajunge să declare război rațiunii umane. Sînt, în această privință, în *Istoria religiei și filozofiei în Germania* pagini profetice, pline de presimțirea funestă a iraționalismului profesat în perioada lui Hitler. Cartea este scrisă în 1834, la Paris, și Franța este avertizată împotriva primejdiei expansiunii prusace: „Vă sfătuiesc, francezi, rămîneți liniștiți și feriți-vă să aplaudați... Luați seama!“.

Tot la Berlin are Heine prilejul să cunoască mai de aproape pe scriitorii vremii. Un concetățean, Varnhagel von Ense, diplomat și autor de prețuite memorii, împreună cu soția lui, Rahel, își dau seama printre cei dinții de genialitatea poetică a lui Heine. Salonul pe care Rahel Varnhagel von Ense îl deschide Berlinului romantic îi dă puțința lui Heine să participe direct și mai activ la viața literară a timpului. În 1821—1823 apare prima parte a *Cărții cîntecelor: Suferințe timpurii* (*Buch der Lieder, I. Junge Leiden*), urmată de *Intermezzo liric* și de tragediile *Almansor* și *William Ratcliff*. Fanatismul religios despărțind și devenind fatal pentru două ființe tinere care se iubesc este tema tragediei *Almansor*, care se petrece în Spania Isabellei de Castilia și a lui Ferdinand Catolicul, în momentul cuceririi Grenadei, ultimul cuib al puterii maure. În *Ratcliff* apare mai întîi problematica socială. Revoltatul Ratcliff, un caracter romantic, evocă inegalitatea socială, luxul unora și mizeria celorlalți, pe bogatul în „auritele-i trăsuri“, pe sărmanul „ducîndu-și la amanet cămașa ruptă“. *Ratcliff* n-a ajuns niciodată pe scenă, și tragedia *Almansor*, reprezentată în 1823 la Braunschweig, a fost fluierată. Poeziile primelor colecții stîrnesc însă un profund ecou. O undă de farmec trece prin sensibilitatea publicului german al vremii. Suavitățile acelor cîntece, spontaneitatea lor, amintind pe a poetului popular, grația și melancolia lor cîștigă toate inimile. Floarea de lotus și țărmurile indice ale Gangelui îndepărtat apar printre simbolurile ei. De la Goethe nu se mai auzise un cîntec atît de pur și atît de pătrunzător. Sentimentele și impresiile exterioare fuzionează într-o expresie de o mare concentrare. Arta se ascunde sub cea mai desăvîrșită naturalețe:

„Și roză, și crin, porumbelul în soare,  
Pe toți i-am iubit cu înfrigurare.  
Dar nu-i mai iubesc, căci mi-e dragă acumă  
Micuța, gîngașa, curată și una;  
Doar ea e izvorul iubirii cea mare,  
E roză, și crin, porumbelul în soare.“

Un omagiu este adus și eroului iubit al copilăriei poetului, lui Napoleon, în poezia *Grenadirii*. Figura împăratului, luat ostatic, se transfigurează și devine mit, eliminînd amintirea dictatorului. Grenadirul care se pregătește să moară îi aude goana și nechezatul calului peste mormîntul așteptat. Poezia, devenită celebră, mai ales după ce Schumann a folosit-o ca text al cunoscutului lied cu accente atît de patetice, aparține ciclului *Romanțelor*, unde apar numeroase motive ale vechilor balade, revenite în actualitatea literară de cînd Percy și Herder le culeseră din

izvorul lor folcloric și de când Goethe, Schiller și Bürger le folosiseră în creațiile lor personale.

Revenit pentru un timp la Hamburg, vechea iubire pentru Amalia, căsătorită acum, este disputată de aceea îndreptată către sora mai mică, Tereza. Unchiul Solomon îl sfătuiește să-și termine studiile. Se înapoiază deci la Göttingen unde, în 1825, își dă doctoratul în drept. În același an se botează și intră în comunitatea bisericii protestante. O nouă călătorie în Harz îl aduce în apropierea Weimarului. Nu poate rezista ispitei de a-l vizita pe Goethe. „Olimpianul“ îl primește cu răceală. Goethe, care primise primul volum al lui Heine, dar nu-l citise, nu știa că are în fața lui pe cel mai de seamă reprezentant al liricii noi. Anul acesta și cei care îi urmează sînt dintre cei mai fecunzi. În afară de *Călătoria în Harz*, în 1824 apare nuvela *Rabinul din Bacharach*, povestirea unui episod de groază din vremea persecuțiilor anti-evrești, la Rin, către sfîrșitul evului mediu. Vechea întîmplare putea avea încă un răsunset destul de actual, deoarece, în 1819, Heine mai asistasese în Hamburg la excese antisemite. Tot în același an apare culegerea de poezii *Întoarcerea (Die Heimkehr)*. Farmecul inspirației heiniene se păstrează, dar sunete, altădată abia percepute, devin acum mai puternice: o ironie amară, uneori față de propriile sentimente, încît poetul pare că vrea să dărîne icoana ideală pe care o zugrăvise cu un moment mai devreme în sufletul său. Ironia fusese cultivată de romantici și unii dintre gînditorii curentului, un Friedrich Schlegel, un Solger, deveniseră teoreticienii „ironiei romantice“. Ironia apărea acestora ca atitudinea istorică a oamenilor față de idealurile care se perimează. Evul Mediu sfîrșește în hohotul de rîs al lui Rabelais. Cavalerismul se încheie cu *Don Quijote* al lui Cervantes. Absolutismul, cu comediile lui Beaumarchais. *Societățile se despart rîzînd de trecutul lor*, va scrie Karl Marx. Înregistrăm astfel în *Întoarcerea*, în accentele-i sarcastice, ceva ca o repudiare a romantismului înaintaș. Odată, marea țară a Gangelui, cu frumoșii ei oameni îngenuchind în fața florii de lotus, este alăturată de Nordul aspru și sălbatic. Dar regele Wiswamitra, unul din eroii poemului indian Ramayana, mult admirat de romantici, este arătat acum, în contrast cu idila locului, în cruda lui realitate istorică:

„Regele Wiswamitra  
 Odihnă nu-și mai găsește,  
 Să aibă el vaca lui Wasi  
 Prin lupte, căințe, dorește.  
 O, rege Wiswamitra,  
 Un biet plăvan ești dacă  
 Te lupți și te chinui atîta  
 Doar pentru o simplă vacă“.

Destrămarea miturilor este una din atitudinile lui Heine de aici înainte. Mai tîrziu, cînd va scrie *Zei în exil* (1836 și 1853), el va alătura vechii balade a lui Tannhäuser versiunea lui personală, înlocuind cucernicia de altădată prin scepticismul omului modern, înșelat în speranțele sale. Pe aceste căi, arta poetică a lui Heine se modifică profund. Elemente ale realismului critic se introduc nu numai în temele și atitudinile, dar și în vocabularul poetului. Închinătorii romantismului, recrutați mai cu seamă printre susținătorii vechii orînduirii, protestează. Un nou

motiv al antagonismului dintre poet și mediul său se precizează. Heine răspunde criticilor săi (*Heimkehr*, 90):

„Au protestat castrații  
Cîntînd cînd m-ascultară,  
M-au acuzat, spunîndu-mi  
Cîntarea că-i vulgară.

Drăguț ei începură,  
Glăsciorul ridicînd,  
Un tril să intoneze  
Curat și foarte blind.

Cîntară de iubire,  
De desfătări și dor  
Și-au plîns damele toate  
La splendorul lor cor“.

Contemplarea mării la Hamburg, dar mai cu seamă o excursie la Cuxhaven și în joasele șesuri de la Luneburg, încă din 1823, apoi în insula Norderney, îl aduc pe Heine la tema lirică a mării, rareori tratată mai înainte în poezia germană. Astfel ia naștere ciclul *Marea Nordului* (*Nordsee*, 1825—1826), urmat de *Norderney*, 1826. Inspirația poetului se înalță pînă la măreție. Spectacolul dramatic al mării, sentimentul spațiului infinit, descătușarea dorului de libertate produc versuri bătute în efigie clasică. Comparația cu marșul eroic al grecilor lui Xenofon, silindu-se spre țărnul liber al mării, i se prezintă:

„Thalatta! Thalatta!  
Eu te salut, mare eternă!  
Eu te salut de zece mii de ori  
Din inima ce jubilează,  
Precum odată te-au salutat  
Zece mii de greci  
Luptînd cu soarta, dorindu-se-n patrie,  
Vestitele-n lume inimi de greci.

Se zbăteau valurile,  
Se zbăteau, vuiau  
Și soarele vărsa cu grăbire  
Roze lumini jucăușe.  
Speriatele cîrduri de pescăruși  
Zburau și strigau asurzitor,  
Caii frămîntau pămîntul, zăngăneau scuturile  
Și pînă-n zări se-auzea, biruitor,  
Thalatta! Thalatta!“

Această mare explozie a dorului de libertate era, de fapt, a unui suflet care se înăbușea în patrie. Regimul Sfintei Alianțe, supremația prusacă, deveneau d'n ce în ce mai apăsătoare. Teroarea polițienească, cenzura, se înăspreau. Un edict al guvernului prusian, din 1822, interzicea evreilor accesul la funcțiunile

publice. Gîndul de a părăsi patria încolțește în mintea lui Heine. În 1827, întreprinde o călătorie în Anglia, dar cunoașterea societății burgheze de acolo, a teribilei concurențe în care se prăbușesc atîtea victime, este deprimantă pentru poet. Străzile Londrei îi amintesc podul de pe Berezina „unde fiecare în delirul spaimei sale vrea să-și croiască un drum pentru a-și prelungi un mic rest de viață, unde insolentul călăreț privește pe nenorocitul pedestraș, unde cel care cade e pierdut cu desăvîrșire, unde camarazii cei mai buni aleargă fără cruțare unii peste cadavrele celorlalți, unde mii de inși însîngerăți și istoviți, voind zadarnic să se agațe de scîndurile podului, se prăbușesc în groapa înghețată a morții“. Aceasta este o simplă comparație, dar mizeria cartierelor proletare năvălind din cînd în cînd în centrul bogat al orașului dă loc și la notații directe: „Străinul care parcurge marile străzi ale Londrei și nu nimereste în adevăratele cartiere ale poporului mărunt, nu vede nimic sau prea puțin din imensa mizerie a acestui oraș. Numai din cînd în cînd, la intrarea vreunei străduțe întunecate, o femeie în zdrențe stă tăcută cu pruncul la sînul ei veștejit și cere de pomană cu ochii. Cînd ochii aceștia sînt frumoși, îi privești cu mai multă atenție și te sperii atunci de lumea de durere pe care o întrevezi. Cerșetorii obișnuiți sînt oameni bătrîni, negri de obicei; îi vezi la colțul străzilor, măturînd în calea pietonilor, ceea ce este foarte util în noroaiile Londrei, și cerînd pentru osteneala lor un bănuț de aramă. Sărăcia, însoțită cu viciul și crima, nu ies din ascunzătorile lor decît odată cu căderea serii. Ea ocolește lumina zilei cu atît mai multă sfială cu cît mizeria contrastează groaznic cu aroganța bogăției care strălucește pretutindeni. Se întîmplă totuși uneori că foamea o face să iasă din ulițele ei înguste chiar în timpul zilei, și atunci ea se oprește cu privirile mute și elocvente, întinzînd mîna bogatului negustor care trece ocupat și își sună arginții în fundul buzunarului sau lordului fără ocupații care, asemeni unui zeu îmbuibat, călare pe calul lui înalt, traversează mulțimea grămădită la picioarele lui, asvîrlind din cînd în cînd asupra acesteia o privire plină de o nobilă indiferență, ca și cum această mulțime ar fi alcătuită din niște furnici sau dintr-o grămadă de biete ființe slăbănogae a căror bucurie sau suferință n-ar avea nimic comun cu sentimentele lordului“. Impresiile din Londra aparțin scrierii *Fragmente engleze*, 1828. Heine găsise cadrul celor mai multe din scrierile sale de proză: impresiile de călătorie în seria cărora se vor încorpora, în afară de *Călătoria în Harz*, *Scrierile din Berlin*, *Despre Polonia* și *Italia*. Chiar în unele din scrierile narative, cum sînt de pildă *Memoriile domnului de Schnabelewopski*, 1831, povestitorul, făcînd să călătorească pe eroul său, ajunge să noteze tot impresii de călătorie. În acest cadru, împreună cu portretele și digresiunile sale narative, scriitorul dezvoltă un întins examen al stărilor europene contemporane și are prilejul să exprime concepțiile lui democratice.

Înapoiat din Anglia, Heine încearcă să găsească baza materială a existenței sale. Strămutat la München, devine redactorul ziarului *Analele politice* (*Neue allgemeine politische Annalen*), care vor avea o viață scurtă. Ziarele clericale îl atacă. Platen manevrează împotriva lui argumentul antisemit. Un coleg de literatură, poetul dramatic Eduard von Schenck, pe atunci ministru în guvernul bavarez, îi propune o catedră la Universitatea din München. Propunerea nu poate fi însă realizată. Știrea eșuării proiectului îi sosește în Italia, unde călătorește în 1828, oprindu-se mai multă vreme la Lucca și la Florența. Se înapoiază în Germania, chemat de moartea tatălui și, în 1830, pe cînd se găsea în insula Helgoland, îi vine știrea izbucnirii revoluției în Franța, a prăbușirii dinastiei Bourbonilor și a urcării



pe tron a lui Ludovic-Filip, cu sprijinul generalului Lafayette, unul din supraviețuitorii marii Revoluții. Hotărîrea lui este acum luată. În anul următor, la 20 mai 1831, Heine sosește la Paris, pe care nu-l va mai părăsi de aci înainte decît pentru două scurte călătorii în patrie.

Franța legase mari speranțe de noua domnie a lui Ludovic-Filip. Acesta era fiul lui Philippe Egalité, prințul din familia de Orleans care intrase în rîndurile revoluționarilor și votase sentința de condamnare a vărului său, Ludovic al XVI-lea. O dată cu urcarea pe tron a lui Ludovic-Filip se credea că vor intra din nou în vigoare vechile cuceriri ale Revoluției. Speranța aceasta însuflise toate cercurile democratice din Franța și din străinătate. Ea stătea la temelia acului de expatriere săvîrșit de Heine, ca și de atîți alți emigranți germani. Dezamăgirea n-a întîrziat însă să apară. Ludovic-Filip adusese de fapt la putere marea finanță bancară, domnia lui Casimir Pêrier, a lui Laffitte și Rothschild. În 1831 are loc insurecția, înăbușită în sînge, a muncitorimii din Lyon. În 1832, cu prilejul înmormîntării generalului Lamarque, șeful grupului republican în Camera Deputaților, muncitorimea pariziană pregătește o manifestație, care se transformă într-o mișcare de stradă: se ridică baricade, distruge prin focul tunurilor în ziua următoare. Muncitorimea lioneză se revoltă din nou în aprilie 1834, cu prilejul condamnării unor lucrători care ceruseră sporirea salariilor de mizerie. Armata intervine și lupta sîngeroasă durează mai multe zile. Heine înregistrează aceste evenimente și trage concluziile. Deocamdată, instalat la Paris, el se întreține prin cronicile pe care le trimite unui ziar din Augsburg („Augsburger allgemeine Zeitung“), adunate apoi în scrierea *Stări franceze (Französische Zustände)*. Luînd contact cu cercurile literare și artistice pariziene, cunoaște pe Berlioz, pe Chopin, pe Dumas, pe George Sand. Balzac și Eugène Sue sînt prietenii lui. Devine colaboratorul cunoscutei publicații periodice „Revue des Deux Mondes“. Traduce unele din poeziile sale în franțuzește cu ajutorul lui Gérard de Nerval, Saint-René Taillandier, Edgar Quinet. Scrie, pentru informarea francezilor, *Școala romantică în Germania și Istoria religiei și filozofiei în Germania*. Influența sa asupra liricii franceze nu întîrzie să se vadăcă. Accente ale cîntecului său se pot înregistra în lirica lui Gautier și Banville. Heine devine o personalitate a literelor franceze și entuziasmul pentru opera lui crește neîncetat, încît frații Goncourt îl vor numi o dată „Saint Henri Heine“ (Sfîntul Henri Heine)... Cu toate succesele pariziene și în ciuda marii lui activități literare care continuă să producă noi opere în proză și versuri, existența poetului este destul de puțin asigurată. Incertitudinea zilei de mîine crește cînd, în 1833, guvernul prusian îi interzice scrierile, o măsură agravată în 1835 o dată cu hotărîrea în același sens a Consiliului Federal. Articolele trimise ziarului din Augsburg, dar și celelalte scrieri ale lui Heine, alarmaseră cercurile reacțiunii. Cancelarul Austriei, prințul Metternich, conducătorul real al Sfintei Alianțe, intervenise personal. Poetul este nevoit atunci să accepte pensiunea pe care, la intervenția primului-ministru Guizot, guvernul francez începe să i-o servească. Pensionarea lui Heine nu împiedică însă independența judecății sale. Înșelarea nădejdilor legate de noua domnie sînt curajos recunoscute. În *Stări franceze*, care alcătuiesc una din contribuțiile cele mai lucide la cunoașterea dezvoltării politice și sociale a Franței în era lui Ludovic-Filip, Heine va scrie sub data de 1839, adică nouă ani după urcarea pe tron a „regelui burghez“: „Este o poveste mai veche. Din timpuri imemorabile, nu pentru sine a sîngerat și a suferit poporul, ci pentru alții. În iulie 1830 el a cîștigat victoria pentru acea burghezie, care nu este mai bună decît nobilimea, al cărei

loc l-a luat cu același egoism... Poporul n-a cîștigat altceva prin victoria sa decît remușcarea și o mizerie mai mare. Fiți însă încredințați că atunci cînd va suna din nou clopotul de alarmă și poporul va pune mîna pe pușcă, el va lupta pentru sine și va pretinde răsplata binemeritată". Contemporan cu regimul marilor speculații financiare, Heine a notat unul din aspectele cele mai caracteristice ale Parisului din vremea sa. În imensa sală a palatului de marmură, construit în stil grec, în care este instalată bursa, scriitorul se oprește o clipă: „În această sală imensă, sub înaltele bolți ale bursei, se agită specula cu miile ei de triste figuri și cu strigătele ei disonante, asemănătoare clocotului unei mări de egoism. Din mijlocul valurilor de oameni se avîntă marii bancheri, întocmai ca rechinii, creaturi monstruoase care se sfîșie unii pe alții. Mai sus, în galerie, se pot vedea chiar doamne care speculează, deopotrivă cu păsările de pradă stînd la pîndă pe o stîncă. Pe aici bîntuie interesele care, în vremea noastră, hotărăsc pacea sau războiul". Parisul marei finanțe îi amintește Hamburgul tinereții. „Dacă Lafayette n-ar fi avut norocul să-l găsească pe Ludovic-Filip — va scrie Heine în *Memoriile domnului de Schnabelewopski* — atunci cu siguranță că ar fi putut recomanda francezilor pe senatorii și seniorii din Hamburg". Aceeași clasă rapace de oameni și într-un loc și-n celălalt. Asupra caracterului acestora, scriitorul nu-și face nici o iluzie. Schnabelewopski povestește că mama lui citea biografiile eroice ale lui Plutarh, de pildă pe ale fraților Gracchi. „Sentimentul meu de libertate și egalitate, observă eroul heinian, este poate datorit acestor lecturi ale mamei mele. Dacă mama ar fi citit viața lui Cartouche (numele unui răufăcător) aș fi devenit poate un mare bancher".

Încă din 1832 începuse să se manifeste, în sănătatea lui Heine, primele simptome ale bolii care trebuia să-l ucidă. După cinci ani răul se agravase, dar în ciuda suferințelor fizice puterea de creație nu scade. Apar pe rînd fragmentele nuvelistice din *Noptile flo entine* (1837), studiul despre *Fecioarele și femeile la Shakespeare* (1838), *Poeziile diverse* (1839), *Romanțele* (1842). Printre emigranții germani trăia la Paris și publicistul Ludwig Börne, unul din detractorii lui Goethe, democrat burghez radical, autorul unor *Scrisori franceze* cu mult răsunet în epocă. Börne îl atacă pe Heine, imputîndu-i lipsa de caracter. Heine îi răspunde, în scrierea intitulată cu numele adversarului său, în 1840, precizînd ceea ce i se părea a fi deosebirea dintre el și Börne. Ludwig Börne ar fi un „nazarenean", un moralist fanatic; el însuși, Heine, este un „elen", un spirit cu o perspectivă estetică asupra vieții, un iubitor al frumuseții. Deosebirea dintre Börne și Heine era încă mai adîncă. În timp ce republicanul Börne stătea pe pozițiile radicalismului burghez, Heine se apropiase de cercurile saint-simoniste. Ziarul acestora, „Le Globe", fusese singurul care anunțase sosirea lui în capitala Franței. În doctrina lui Saint-Simon și a aderenților lui, constituiți într-o adevărată sectă, Heine prețuia rolul ce se rezerva în societatea viitorului creatorilor de bunuri, oamenilor care muncesc, ca și încrederea în posibilitățile tehnicii moderne de a înălța condiția materială a oamenilor pînă la nivelurile cele mai înalte. În fața rigorismului ascetic al lui Börne se afirmă deci aspirația saint-simonistă a lui Heine către ascensiunea condiției omenești spre libertate, desfătare și frumusețe. Saint-simonismul era însă o doctrină utopică. Recunoscînd unele din finalitățile societăților moderne, el nu indică însă în nici un fel căile care pot duce către aceste finalități. Heine începe să le descopere.

În 1843 se petrec două importante evenimente în viața poetului. Cel dintîi este înapoierea pentru scurtă vreme în patrie, într-o vizită la Hamburg, împreună

cu soția lui Matilda, Crescentie, Eugénie Mirat, o țărancă franceză, de care se îndrăgostise încă din 1834 și cu care se căsătorise cu trei ani mai înainte. Al doilea eveniment este cunoștința cu Karl Marx. Heine avea atunci patruzeci și patru de ani și Marx douăzeci și cinci. După interzicerea la Colonia a ziarului său „*Rheinische Zeitung*“ („Gazeta renană“), la care colaborase și Engels, Marx venise la Paris, unde împreună cu Arnold Ruge publică *Analele germano-franceze* (*Deutsch-Französische Jahrbücher*). Heine devine colaboratorul *Analelor*. Cei doi prieteni se văd adeseori la Paris și, când Marx trebuie să părăsească Franța, legătura lor se menține prin corespondență. În ajunul plecării din Paris, la 1 februarie 1845, Marx scrie amicului său: „Din toți oamenii pe care îi las aici, despărțirea de Heine mi-este cea mai penibilă. Mi-ar plăcea să te pot duce cu mine“. Pe măsură ce apar diferitele opere ale lui Heine, Marx le comentează cu satisfacție. În 1844 se produce răscoala țesătorilor din Silezia. Heine fixează momentul, scriind zguduitoarea lui poezie *Țesătorii*:

„Le sînt uscați de lacrimi ochii lor,  
 Stau la război, cu dinții rînjitori.  
 — „Germanie, un giulgiu ți-am urzit  
 Și-n el blestemul nostru întreit —  
 Noi țesem, noi țesem!“

Blestem acelui idol, implorat  
 Cînd ne-a fost frig și am înfometat,  
 Am tot răbdat și am sperat în van:  
 Și-a rîs de noi și ne-a lovit avan —  
 Noi țesem!, noi țesem!“

Blestem pe rege, domn peste bogat,  
 Mizeria el nu ne-a ușurat.  
 Ne-a stors și ultimul bănuț din pungă,  
 Și-a pus cu plumb și foc să ne ajungă —  
 Noi țesem, noi țesem!“

Blestem și patriei perfide.  
 Rușinea ticăloasă o cuprinde.  
 Strivită-i floarea chiar de dimineată  
 Și-n putregai un vierme se răsfață —  
 Noi țesem, noi țesem!“

Trosni războiul, suveica-aleargă iute,  
 Țesem și zi și noapte pe-ntrecute.  
 Germanie veche, giulgiul ți-am urzit  
 Și-n el blestemul nostru întreit —  
 Noi țesem, noi țesem!“

Engels comentează poezia, scriind la 13 decembrie 1844, în ziarul englezesc „*The New Moral World*“: Heinrich Heine, cel mai de seamă dintre poeții germani astăzi în viață, a intrat în rîndurile noastre și a publicat un volum de poezii politice, printre care și unele care vestesc lumii socialismul. El este autorul renumitului cîntec al țesătorilor silezieni, pe care vi-l trimit aici într-o traducere fără pretenții,

deși mă tem că, în Anglia, va face impresia unei blasfemii. Vi-l trimit totuși și mă mulțumesc să observ că acest cîntec trebuie pus în legătură cu strigătul de luptă al prusacilor din 1813: „Cu Dumnezeu înainte, pentru rege și patrie“, un strigăt care a devenit lozinca partidului loialist“. Marx și Engels l-au susținut totdeauna moralicește pe poet. Însemnătatea contribuției acestuia la cauza socialismului li se părea considerabilă. În *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane* Engels compară mișcarea intelectuală atît de independentă și de curajoasă a francezilor în secolul al XVIII-lea cu filozofia germană contemporană, plină de docilitate și aservită puterilor constituite ale impilării. Cum ar fi putut pregăti filozofia germană o revoluție? „Ceea ce însă nici guvernul, nici liberalii n-au văzut (adaugă Engels), a văzut-o încă din 1833 un singur om, dar acesta se numea Heinrich Heine“. Anul 1833 era acela în care Heine începuse să scrie lucrările sale asupra romantismului și filozofiei germane, rupîndu-se de vechea orientare poetică și recunoscînd ideile susceptibile de o dezvoltare revoluționară ale lui Hegel.

În timpul ultimelor călătorii pe care le face în Germania, Heine concepe o mare poemă, în care să pună tot dorul său de patrie, dar și toate revoltele și nădej-dile lui. Poema apare în 1844 și poartă titlul *Germania. O poveste de iarnă*. Poetul ni se înfățișează călătorind în Germania și descoperind, de-a lungul unui itinerar de la Rin la Hamburg, toate înfrîngerile omului în patria pe care o iubește cu o inimă aprinsă: sentimentalitatea dulceagă, platitudinea, lășitatea și ipocrizia. Vehemența satirei nu pregeta în fața imaginii atroce. „Floarei albastre“ a romanticilor i se opune scaunul găurit al zeiței Hammonia, patroana Hamburgului burghez. Toată poema este construită în contra-poziție cu spiritualismul îndrăgostit de trecut și cu docilitatea față de apăsarea prezentă a romantismului. Călătorul își simte ochii umezi cînd pășește pe pămîntul țării lui și aude graiul german. O tînără harpistă cîntă despre dragostea și chinurile ei, despre jertfă și regăsire, despre lumea mai bună de dincolo și despre desfătările eternității. Poetul cunoaște vechea melodie, dar el dorește „un cîntec nou, un cîntec mai bun“:

„Un cîntec nou, un cîntec mai bun,  
Prietenii, vreau să vă cînt,  
Vreau cerul cu toate minunile lui  
S-aducem aici pe pămînt!“

Lăsînd cerul „îngerilor și vrăbiilor“, noul cîntăreț închipuie logodna Europei cu libertatea, și poema se încheie cu accente de nădejde adresate lumii și patriei lui:

„Tot ce în noapte s-a mai petrecut,  
Fantasmele ce mi s-arătară,  
Le voi povesti pe rînd altcîndva,  
În caldele zile de vară.

Se duce, slavă Domnului, azi,  
Leatul bătrîn, vlăguitul,  
Coboară-n mormînt, de oftică ros,  
Iat-a murit, ipocritul.

Leat tînăr acumă crește, și-l văd  
Fără păcat și minciună,  
Liber în gînduri și bucurii;  
Acelui i-aduc vestea cea bună.“

Făgăduința de a-și relua povestirea în „caldele zile de vară”, Heine a ținut-o publicînd al doilea mare poem satiric al lui, *Atta Troll — Visul unei nopți de vară*, pe care de altfel îl compusese mai înainte. Atta Troll este un urs, bătuînul urs al pădurilor germanice, personaj alegoric care-i dă poetului posibilitatea să-i spună filistinului german al epocii adevărurile sale. Dînd sfaturi fiului său, Atta Troll găsește prilejul să evoce cruzimea și avariția oamenilor, mai ales din vremea și din țara sa. Poemul conține un nou manifest antiromantic și exprimă ideologia politică a autorului în ultima lui perioadă, orientată tot mai hotărît spre comunism, deși marxismul i-a rămas străin pînă la urmă. Este caracteristică din acest punct de vedere satira proprietății, în capitolul X al poemului. Cenzura intervine din nou și polemică înveninate se dezlănțuiesc.

În 1847, cînd apărea *Atta Troll*, starea sănătății lui Heine se agravase în modul cel mai alarmant. Paralizia progresase și poetul abia se mai putea tîrî din pat în fotoliul lui. Astfel îl găsește Engels într-o zi din ianuarie 1848. Împrejurările vieții materiale ale poetului nu sînt nici ele mai bune. Încă din 1844 își vînduse, pentru o sumă derizorie, toate edițiile *Cărții cîntecelor* editorului Julius Campe din Hamburg, care făcuse o afacere strălucită. Vizitîndu-l la Paris, fratele Maximilian îi vorbește poetului despre monumentul pe care concetățenii din Düsseldorf i-l vor ridica desigur. „Mi s-a mai ridicat unul la Hamburg”, răspunde poetul. Era marelui edificiu pe care-l înălțase Julius Campe, editorul *Impresiilor de călătorie*, al *Cărții cîntecelor* și al *Operele complete*. După moartea unchiului Solomon, moștenitorul direct al acestuia, Karl Heine, asigură vărului său o pensie, devenită cu atît mai necesară cu cît, după 1848, o pierduse pe aceea a guvernului francez, iar sănătatea poetului se înrăutățise într-atîta, încît el nu mai părăsea niciodată „cavoul lui de saltele” (*die Matratzengruft*). Totuși, chiar în acea vreme, el mai compune studiul de folclor *Zeita Diana*, 1853, continuare a *Zeilor în exil*, scrie spirituale *Confesiuni* în 1854 și regroupează în *Lutetia*, adăugîndu-le, vechi cronici de la 1840 înainte, relative la împrejurările franceze. Evenimentele din 1848 îl găsesc pe Heine prea bolnav pentru a le mai putea însoți cu vechea lui ardore. Dar cînd revoluția este învinsă, cînd valul ei cade în Franța, în Germania, în Italia, în Ungaria, în Țările Romîne, cînd speranțele libertății sînt încă o dată trădate, poetul așterne pe hîrtie cîntecul deznădejzii sale: *În octombrie 1849*, adică în anul și luna în care se sărbătorea centenarul nașterii lui Goethe:

„S-a potolit furtuna mugitoare  
Și iar e liniște acum,  
Germania, copilul mare,  
Își țese visul de Crăciun.

Detunături se-aud. Rachete,  
Zbucnind, salută din mormînt  
Un praznic închinat lui Goethe;  
O liră veche, vechiul cînt.

Și urlă, latră, grohăie, abia  
Pot suporta mirosul care-mi vine.  
Dar liniștește-te, poete, inima  
Ți-a obosit. Ești bolnav. Taci mai bine!”

În 1855 apare în camera de bolnav a lui Heine o tînă ră austriacă, Elise von Krienitz, care va publica mai tîrziu, sub numele de Camille Selden, amintirile sale. Ciudată reacție! Heine se îndrăgostește de Elise von Krienitz, nu se mai poate lipsi de ea, o așteaptă cu nerăbdare chinuitoare, suferă cînd nu vine, dar n-o poate primi cînd se simte prea rău, îi scrie poezii, o numește logodnica lui. Tînă ră fată, „La Mouche“, cum o numește el în glumă, îi evocă năluca tinereții și a fericirii. Ultimele poezii îi sînt adresate ei, dar și socotelii sale cu viața. Totalizîndu-și experiențele, căutînd să desprindă sensul general al existenței sale, i se pare a-l recunoaște în neîncetatele lui lupte, în multele și atît de feluritele forme ale opoziției și combativității sale: cu vechea Germanie feudală, cu burghezia contemporană care o suporta cu servilitate pe aceasta, cu romantismul în care se înfigeau totuși rădăcinile inspirației sale; pentru libertate, pentru drepturile omului la viață și fericire, pentru o Germanie nouă, pe care de altfel mai mult o întrevede, decît o definește. Într-un astfel de moment al încheierii socotelilor, plăcîndu-i să se închipuie ca un soldat, poate ca unul din acei soldați napoleonieni despre ale căror isprăvi îi vorbiseră povestirile copilăriei, el scrie poezia intitulată *Enfant perdu*, expresie franțuzească pentru vitejii trimiși în posturile cele mai primejdioase și socotiți pierduți. Emoția cea mai răscolitoare se împletește încă o dată cu zîmbetul care pare că o sfidează:

„Post depărtat în lupta libertății,  
Slujit-am credincios treizeci de ani,  
Nu am crezut că prin verdictul sorții  
Mă voi întoarce-ntreg dintre dușmani.

Am stat de veghe-atîtea nopți de-a rîndul  
Și nu puteam să dorm, întins sub cort  
Cu-atîția dragi prieteni, ascultîndu-i  
Cum sforăiau c-ar fi trezit și-un mort.

Mă cuprindea adescori urîtul  
Și frica (numai proștii nu o știu)  
Și ca s-o uit îmi fluieram eu cîntul  
Cu rimele obraznice-n pustiu.

Da, am veghiat, cu pușca lingă mine,  
Și de se apropia vre un dușman,  
Îi trimeteam, să-l ție minte bine,  
Un glonț fierbinte drept în burduhan.

Dar s-a-ntîmplat ades ca prostănacul  
Să știe să ochiască tot la fel,  
Ah, rănile din trupul meu, săracul,  
Au desfundat izvorul singelui din el.

Un post e liber! Rănile se cascadează.  
De cade unul, altu-i încă drept.  
Dar cad nebiruit — iar scut și cascadează  
Întregi îmi sînt; nu inima din piept.“

Se cuvine să ne mai oprim o clipă la sensul luptelor lui Heine. Criticul ungar Georg Lukacs îi precizează poziția „la pragul despărțitor al democrației burgheze și al aceleia proletare și revoluționare”. Din democrația burgheză, pentru care pășiseră pe arena istoriei revoluționarii francezi la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el păstrează ura împotriva aristocrației feudale, dezvoltînd-o în acțiunea literară pentru eliberarea tuturor categoriilor de oprimați. „Care este marea sarcină a timpului nostru? se întreabă el în *Impresii de călătorie*. Este emanciparea. Nu numai a irlandezilor, a grecilor, a evreilor din Frankfurt, a negrilor din America și a altor populații deopotrivă de oprimate, dar emanciparea întregii lumi, în primul rînd a Europei, care a devenit majoră și se smulge astăzi din funiile privilegiatilor, ale aristocrației. Va trece desigur cîțva timp înainte de a putea celebra această sărbătoare, înainte ca emanciparea să se producă; dar momentul va veni în fine: ne vom așeza atunci, cu drepturi egale și împăcați unii cu alții, la aceeași masă, ne vom uni și vom combate împreună celelalte rele bîntuitoare ale umanității, poate în cele din urmă moartea însăși, al cărei sever sistem de egalitate nu ne atinge mai puțin decît surîzătoarele sisteme ale inegalității aristocratice”. De timpuriu Heine înțelege că aspirația spre libertate a poporului oprimat trebuie să se unească cu lupta menită să-i asigure acestuia bunăstarea materială. Creștinismul fusese, în momentul apariției lui în societatea antică, o mișcare a maselor apăsate și exploatare, cărora el nu le propunea însă decît soluții spiritualiste. Marea dezvoltare a tehnicii moderne a creat condițiile necesare pentru a da acțiunii revoluționare a mulțimilor și o altă finalitate. Încă din iulie 1833, Heine scria prietenului H. Laube: „Stai pe o treaptă mai înaltă ca toți acei care nu înțeleg decît aspectul exterior al revoluției, și nu problemele ei mai adînci. Aceste probleme nu privesc nici formele, nici persoanele, nici introducerea regimului republican, nici limitarea drepturilor monarhiei, ci bunăstarea materială a poporului. Religia spiritualistă de pînă acum a fost mîntuitoare și necesară, atîta timp cît cea mai mare parte a umanității trăia în mizerie și trebuia să se consoleze cu o religie cerească. De cînd însă prin progresele industriei și ale economiei a devenit posibil de a smulge pe oameni din mizeria lor materială și de a-i face fericiți pe pămînt, de atunci. . . Dar mă înțelegi! Și desigur că oamenii ne vor înțelege la rîndul lor”. Bunăstarea materială a poporului este totuși numai o temelie, pe care urmează să se înalțe o cultură, un mod propriu de afirmare a unor valori. Care sînt valorile pe care le respinge și cele pe care le propune Heine? În *Memoriile domnului Schnabelewopski* el scrie: „Timpul nostru — și el începe la picioarele crucii lui Cristos — va fi privit o dată ca o lungă perioadă de boală a umanității. Și, totuși, cîte visuri dulci am visat în această vreme! Urmașii noștri sănătoși abia dacă le vor putea înțelege. În jurul nostru au dispărut toate splendorile lumii și nu le-am mai găsit decît în lăuntru sufletului nostru — aici s-au refugiat parfumul rozelor călcate în picioare și cîntecul cel mai drag al privighetorilor alungate”. Îmbogățirea vieții interioare în creștinism va fi fost unul din motivele sustragerii omului de la luptele lui, pentru a-și asigura fericirea în lumea de aici. Aceași îndrumare o găsește Heine în romantismul german cu tendințele lui spiritualiste și chiar catolicizante: un motiv pentru care devine adversarul acestei mișcări literare și, în propria lui creație poetică, îl face să depășească prin luciditate ironică romantismul inițial. Heine opune creștinismului lumea de valori a culturii grecești, cu voioasa ei afirmare a vieții. În *Zei în exil*, el se minunează cum au putut filozofii greci, în epoca polemicii lor cu creștinii, să le opună o altă religie, vechea lor religie. „Sărmanii filozofi greci! exclamă Heine. N-au putut niciodată

pricepe această contradicție, după cum n-au priceput niciodată că, în polemica lor cu creștinii, nu aveau de apărut vechea lor credință moartă, ci unele lucruri cu mult mai vii . . .". Era vorba de a apăra elenismul însuși, felul de a simți și de a gândi al grecilor. Problema era dacă trebuie să domnească în lume tulburile, uscatul suflet al nazarenilor, ostil simțurilor și supra-spiritualizat, sau seninătatea elenică, iubirea ei de frumusețe și înfloritoare ei bucurie de viață. Heine pare hotărât pentru acest din urmă termen al alternativei. În *Schnabelewopski*, personajul principal face o dată apologia lui Jan Steen, pictorul olandez al bucuriei de a trăi. Cât de înaltă a fost arta lui Steen se va înțelege atunci când „religia durerii va dispărea și când religia bucuriei va smulge vâul tulburare de pe tufele de trandafiri ale acestei lumi, când privighetorile vor putea în sfârșit să-și înalțe jubiland cîntările lor atîta vreme ascunse. Nici o privighetoare nu va cînta însă cu aceeași seninătate și jubilarie cu care a pictat Jan Steen. Nimeni n-a înțeles atît de adînc ca el, că pe acest pămînt ar trebui să fie o veșnică chermesă . . .". Avînturi de felul acestora revin pînă în cele din urmă producții literare ale lui Heine, cu toată acea înapoiere spre creștinism a poetului muribund, despre care vorbește testamentul lui, amintit în scrisoarea lui Marx către Engels din 8 mai 1856.

Într-o introducere pe care, în 1837, a scris-o pentru *Don Quijote*, Heine a arătat că nebunia eroului lui Cervantes este deopotrivă cu a celuiia care „dorește să introducă prea de timpuriu viitorul în prezent și, în această luptă împotriva grelelor interese ale zilei, nu dispune decît de o biată armură ruginită și de un trup tot atît de prăpădit". Pentru a nu împărtăși aceeași soartă, Heine a trebuit să ia poziție, mai ales după 1840, față de problema care se profila ca cea mai de seamă în zorii lumii moderne: problema comunismului. În cronicile sale franceze, el arată că revoluția franceză din 1789, continuată în 1830, a adus domnia burgheziei, care își apăra cuceririle ei împotriva poporului, doritor să obțină „nu numai egalitatea în fața legii, dar și egalitatea bunurilor economice". Pentru a ajunge aici, poporul cere „transformarea radicală a societății". În sensul acestor aspirații, el prevede momentul posibil în care „clasele de jos vor lua locul burgheziei, ca în teribilii ani de după 1790, dar mai bine organizate, cu o mai limpede conștiință de ele însele, cu noi doctrine . . .". Puterile străine n-ar trebui să atace deci Franța, dacă nu doresc acest rezultat! . . . Prevestirile unui regim comunist în Franța sînt numeroase în scrierile lui Heine din această vreme. Semnele ridicării comunismului în Anglia, cu mișcarea ei chartistă, dar mai cu seamă în Germania, i se par de asemeni evidente. „Muncitorii germani, scrie el în *Confesiuni* (1854), formează nucleul unei armate proletare foarte bine înarmate cu o doctrină, dacă nu și foarte disciplinate . . . Aceste cohorte ale distrugerii, acești dărmători teribili care amenință întreaga veche societate îmbătrînită sînt cu mult superiori chartiștilor din Anglia, ca și nivelatorilor și egalitarilor din celelalte țări . . . Șefii mai mult sau mai puțin ascunși ai comuniștilor germani sînt mari logicieni ieșiți din școala lui Hegel și nu este nici o îndoială că ei sînt capetele cele mai capabile și caracterele cele mai energice din Germania. Acești doctori în revoluție și discipolii lor, hotărîți la faptă, și fără nici o milă, sînt singurii oameni din Germania care au viață, și lor le aparține viitorul". Nu încapă îndoială că, scriind acestea, Heine se gîndea la Marx și Engels, deveniți prietenii lui și a căror acțiune am văzut că a secundat-o prin unele din operele lui literare. Totuși, cu toată apropierea lui de creatorii socialismului științific, Heine n-a ajuns niciodată să-și însușească doctrina lor. Istoricul socialist Fr. Mehring a scris o dată: „Socialismul științific . . . a rămas pentru Heine o carte



pecetluită cu șapte peceti". Totuși, în prefața la *Lulefia*, desigur textul cel mai explicit pentru cunoașterea poziției lui Heine față de comunism, scriitorul, ajuns în pragul morții, exprimă adeviziunea lui față de acesta, cu toate rezervele în legătură cu perspectivele artei. „Două glasuri se ridică în pieptul meu în favoarea comunismului”, scrie Heine. Unul este al logicii: Un teribil silogism mă strânge în nodurile sale și dacă nu pot respinge propoziția, potrivit căreia „toți oamenii au dreptul să mănânce”, atunci trebuie să mă opun tuturor falșilor patrioți germani, urmașii teutomanilor din 1815. I-am urît și i-am combătut toată viața mea și, acum, când spada cade din mîna muribundului, mă simt mîngîiat de nădejdea că, întîlnindu-se în drumul lor, comunismul le va da lovitura de grație...“ Rîndurile acestea sînt scrise cu mai puțin de un an înainte de moartea lui Heine, întîmplată la 17 februarie 1856, după mari suferințe, dar fără nici o scădere a puterilor spirituale.

În *Scoala romantică în Germania*, Heine a arătat că, o dată cu Goethe, literatura germană a intrat în așa zisa perioadă „artistică” a ei. Heine era conștient de a fi pus un sfîrșit acestui răstimp și de a fi inaugurat unul nou. Această nouă perioadă este caracterizată prin rolul militant pe care el l-a dat literaturii. Chiar în cel mai suav dintre cîntecele sale poetul a introdus un anumit mod de a-și controla sentimentul, felul de a-l privi al unui om ancorat în realitate, eliberat de vrăjile romantismului. Poezia lui Heine prezintă astfel unele apropieri de realismul modern. Heine a dat o operă esențial lirică, în care expresia spontană a sentimentului se distinge prin marea ei concentrare. Puțini sînt poeții care, întocmai ca el, să izbutească a pune în compoziții atît de restrînse o substanță sentimentală mai bogată și mai adîncă. Nici o urmă de retorică, de digresiune filozofică, de podoabă literară convențională. Cînd scrie poezie, Heine este „poet”, nu „literat”. Dicțiunea lui este firească și familiară. Limba comună, zicerile populare și chiar dialectele dobîndesc în această poezie drepturi de cetate. Din acest punct de vedere tipul lui de creație amintește de acel al vechilor poeți ai Orientului, dar mai ales pe al poetului popular, pentru care a mărturisit adeseori atracția sa și din ale cărei producții, adică din marel teaur al folclorului, a extras numeroase teme și elemente ale figurației poetice. Dar cu toată această concentrare și simplitate a expresiei, Heine posedă o structură intelectuală de o neobișnuită luciditate, care îl face să nu piardă niciodată contactul cu realitatea. O sensibilitate de o mare căldură și grație se împerechează astfel cu o inteligență de o extraordinară ascuțime. Spontaneitatea simțirii se unește în înzestrarea sa cu genialitatea unui Voltaire. Combativitatea, dîrzenia voinții colorează ansamblul tuturor acestor însușiri. Caracteristicile amintite se mențin și în operele în proză, cu adaosul că aici, oprindu-se la altele din temele timpului, scriitorul a avut prilejul să-și lămurească mai de aproape mesajul.

Ca prozator, Heine a adus o mare contribuție literaturii germane. Domeniul său este acel al portretisticii, al cronicii de actualitate și al polemicii. Fără să fi avut puterea de fabulație și de evocare a unor caractere, care să-l pură alături de Goethe, de Kleist sau de Keller, el poseda într-un grad eminent facultatea de a înțelege oamenii și situațiile. Vioiciunea imaginativă a expunerii sale înlănțuie pe cititor, chiar atunci cînd analizează idei sau expune stări sau tendințe ale actualității. Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că Heine a fost un jurnalist de geniu, într-un moment în care strivirea libertăților publice făcea aprcape imposibilă manifestarea unei înzestrări de seamă în acest domeniu. Reacțiunea imediată, puterea de a desluși calea justă în labirintul confuz al tendințelor contem-por-

rane, adică ceea ce alcătuiește genialitatea unui îndrumător al opiniei publice, se unea la el cu lirismul și ironia. Rîsul lui se îmbină cu emoția unei mari sensibilități și găsește, pentru a se exprima, observația tăioasă, epitetul rar, maxima neașteptată. Artă prozei depășește, o dată cu Heine, toate cuceririle epocii înaintașe. În locul lungii fraze analitice, atît de generală pînă la el, Heine folosește construcția sintactică scurtă și nervoasă, bogată în imagini, în aluzii, în cuvinte de spirit, în apostrofe și imprecății. Stilul lui Heine este forma adecvată a combativității sale, așa cum a determinat-o epoca de opresiune, dar și de aspirații către libertate și dreptate, în mijlocul căreia el a avut un rost atît de însemnat.

Scriitorul luptător a trezit multe și mari adversități. Urile pe care le-a iscat au fost însă tot atîtea semne că loviturile lui au fost bine aplicate. Dar nenumărații cititori care îi străbat opera recunosc în el pe un confident al intimității lor, pe unul din cei mai mari lirici ai literaturii universale și, în paginile în care a susținut aspirațiile oamenilor către libertate și dreptate, un aliat al propriilor lor lupte.

# IDEILE LUI STENDHAL

## ÎMPREJURĂRILE VIEȚII

Henri Beyle s-a născut la Grenoble, în ziua de 23 ianuarie 1783. Grenoble era, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, unul din orașele cele mai animate ale vechiului regim, dar și un adevărat cuib de nobili, în care aspectele de decadență ale epocii puteau fi observate mai bine. Aici își localizase Choderlos de Laclos acțiunea romanului său *Les liaisons dangereuses* (1782). O anumită doamnă de Montmort trecea drept modelul infernalei marchize de Merteuil din romanul lui Laclos. Stendhal se complăcea să povestească vărului și prietenului său Romain Colomb trăsături de caracter și împrejurări în legătură cu aceea care devenise un adevărat prototip al coruptei societăți din timpul lui Ludovic al XV-lea. Familia Beyle era originară din Dauphiné, dar bunicul lui Henri din partea mamei, un Gagnon, se născuse la Avignon, în Provența. După vechi tradiții ale familiei, rămase necontrolate, Gagnonii ar fi venit din Italia, poate pe la mijlocul veacului al XVII-lea. Ipoteza acestei descendențe favorizate de moda romantică și pe care Stendhal nu o putea susține decît prin cunoștința limbii italiene, comună în familia mamei, nu este mai puțin un mit justificator al atracției pe care Beyle o simte de timpuriu pentru Sud, pentru fericita țară în care portocalii cresc în pămînt și nu numai în ghivecele în care ei puteau fi admirați la Grenoble, pe terasa parcului public, ca un vechi dar al conetabilului de Lesdiguières.

Simpatiile lui Henri merg hotărît către familia mamei, cu o exclusivitate pasionată pe care nu o egalează decît aversiunea afișată, și cam neliniștitoare, pentru Chérubin Beyle-tatăl. Chérubin Beyle, avocat al Parlamentului din Grenoble, cavaler al Legiunii de onoare și adjunct al primarului în orașul său, moștenise de la tatăl său proprietatea agricolă de la Claix. Ocupațiile lui se împărțeau deci între oraș și domeniul apropiat, de unde el extrăgea partea cea mai însemnată a considerației sociale, căci, observă Stendhal, „un burghez nu se bucura de considerație la Grenoble decît în măsura în care avea un domeniu“. Veșnicele afaceri ale lui Chérubin, neîncetatele lui proiecte agricole trezesc în sufletul lui Henri *dezgust* pentru banii pe care el nu-i consideră decît ca pe o *urîtă necesitate*. Conveniența socială interzicea familiilor distinse din Grenoble discuțiile financiare, dar nu și pomenirea „sumelor rotunde cu care fusese plătit un imobil, cuvîntul *imobil* fiind totdeauna pronunțat cu respect“.

În paginile sale autobiografice, Henry Beyle nu manifestă nici o pietate filială pentru tatăl său. Cu o sinceritate cam crudă, el zugrăvește în *Henri Brulard* un portret întunecat al lui Cherubin. Moda sensibilității îl contaminase totuși pe adjunctul primarului din Grenoble. Îl adoră pe Rousseau, dar îl blestemă pentru impietatea lui. Moartea prematură a soției îl azvârle în „devoțiune absurdă”. La parte la toate slujbele religioase și, într-o vreme, este urmărit de ideea de a intra într-un ordin călugăresc. Este un admirator al oratoriei religioase a lui Bourdaloue și Massillon, pe care îl citește neîncetat, ca și *Biblia* în douăzeci și șase volume a lui Sacy. Când Revoluția izbucnește, el se află de partea aristocraților; este un „ultra”. Într-una din zilele de la sfârșitul lunii ianuarie 1793, diligența venind de la Paris și Lyon trece cu zgomot pe străzile Grenoble-ului. Chérubin Beyle aleargă să primească vestile: „Trebuie să văd ce au făcut monștrii”, dar se întoarce sufocat: „S-a sfârșit, anunță el, cu un mare suspin, l-au asasinat”. Ludovic al XVI-lea fusese executat. Henri resimte „una din cele mai intense bucurii ale întregii lui vieți”. Pedepsirea „trădării” nu i se pare decât prea meritată. Chérubin devine un suspect. Republica îl privește cu mare neîncredere și, în timpul teroarei, se teme să doarmă acasă. Într-un rînd este închis, dar influența familiei Gagnon pune capăt detențiunii.

Un altfel de om era doctorul Henri Gagnon, bunicul lui Stendhal. Om al veacului al XVIII-lea, purtînd peruca pudrată cu trei rînduri de bucle și pălăria triunghiulară sub braț, medic monden și umanist, discipol al filozofilor, doctorul Gagnon transmite nepotului său cultul lui Voltaire, pe care îl vizitase la Ferney. Casa Gagnon este veselă și primitoare. Aci, pe larga terasă înflorită, se refugiază adesea micul Henri, apăsător în restul timpului de întunecoasele camere ale casei părintești. Răceala și ostilitatea mediului patern era înlocuită aici cu bunele și cordialele primiri ale bunicului. Doctorul îi îngăduie nepotului să-i exploreze biblioteca și-i recomandă „cunoașterea sufletului omenesc”.

Henriette Gagnon, mama lui Stendhal, moare cînd acesta avea șapte ani. Amintirile scriitorului sînt, în acest punct, destul de ciudate. Iubirea consacrată mamei nu este aceea a unui copil sănătos și normal. Există oare vreun alt document literar, înaintea amintirilor consemnate în al treilea capitol al lui *Henri Brulard*, care să atesteze cu o egală libertate ceea ce se petrece în sufletul unui copil cu o sensibilitate excesivă și destul de impură? Sărutările mamei, întrerupte de aparițiile gravului Cherubin, explică autobiografistului de mai tîrziu aversiunea pe care nu se sfîște s-o mărturisască pentru tatăl său. Disciplina pe care Stendhal și-o impune în *Henri Brulard* este însă aceea a sincerității absolute: „Eram criminal atît cît poate cineva să fie”, notează autobiografistul.

Acasă, Henri împarte intimitatea cu surorile sale, Zenaide, pe care o suspectează că-l pîrăște, și Pauline, către care se îndreaptă întreaga lui afecțiune. Mai tîrziu, Pauline va primi scrisorile fratelui instalat la Paris și, o dată cu acestea, în drumări filozofice și literare. În scrisorile către Pauline se pot urmări primii germeni ai ideologiei stendhaliene. Cercul familiei se extinde în casa Gagnon prin mătușa Seraphine, pe care Henri o bănuiește a întreține relații amoroase cu Cherubin, fată bătrînă, bisericoasă și rea, detestată din adîncul inimii. Sora bunicului, Elisabeth Gagnon, este însă un caracter nobil, avînd, după expresia lui Stendhal, rafinementele și scrupulele unei „conștiințe spaniole”, adică tot ce nu putea afla în Chérubin. Influenței exercitate de mătușa Elisabeth îi atribuie Stendhal „spaniolismul” său, adică felul caracterului inspirat de onoare și generozitate, aventuros și romantic. Unchiul Romain Gagnon, un bărbat frumos, cu succese printre doamnele din Gre-

noble, adresînd nepotului sfaturi de strategie amoroasă, completează tabloul familiei de mari burghezi, în mijlocul căreia Henri își petrece primii ani ai vieții.

Copilul nu este de loc fericit, mai ales după moartea mamei. Inima tatălui nu i se deschide niciodată. Mătușa Seraphine îl urmărește. Curînd apare abatele Raillanne, sub rigorile căruia sufletul lui Henri devine mereu mai mohorît. Uneori au loc erupții de violență, sancționate cu asprime. Copilul crește opunîndu-se mediului familiar. Antiregalismul, antiiezuitismul, revoluționarismul lui Stendhal, adică tot atîtea atitudini care contraziceau pe acele ale familiei, își au originea și în această situație. Un refugiu află Henri nu numai în preajma bunicului, dar și printre servitorii acestuia, bucătăreasa Marion și bunul valet Lambert, a cărui moarte prin accident îl îndurerează adînc. Curînd se formează în Henri dorința de a părăsi mediul familiar și orașul natal. Repulsia pentru leagănul copilăriei sale îl urmărește pînă tîrziu. „Tot ce este josnic și plat în sensul burghez, va scrie el în *Henri Brulard*, tot ce îmi reamintește Grenoble îmi inspiră groază, — dar groază este prea nobil, dezgust“. Devenit elev al Școlii centrale, el se pasionează pentru studiul matematicilor, cărora le atribuie valori morale. „Mi-au plăcut și-mi plac încă matematicile, va scrie Stendhal, ca unele care nu admit *ipocrizia* și *vagul*, mes deux bêtes d'aversion“. Diligența sa matematică îi aduce succese școlare și formarea planului de a se prezenta la concursul de admitere în Școala politehnică. Cu acest proiect pleacă Stendhal la Paris, către finele anului 1799.

În drum, la Nemours, îl surprind evenimentele de la 18 brumar pe care nu prea le înțelege: „Eram încîntat că tînărul general Bonaparte se proclamase rege (sic) al francezilor“. La Paris, se mută în apropiere de Școala politehnică și se întâlnește cu vechii camarazi de la Grenoble. Dar examenul de admitere are loc, fără ca Beyle să se prezinte. Hotărît să guste din plin viața capitalei, matematicile sînt uitate curînd. Îmbolnăvindu-se, rămîne în pat trei săptămîni. Cînd se simte ceva mai întremat, se gîndește să viziteze pe verii Daru, către care adusese o scrisoare de recomandare. Bătrînul Noël Daru îl primește în casa lui și-l îngrijește.

Familia Daru făcea parte din aristocrația administrativă promovată de Napoleon. Dintre cei unsprezece copii ai lui Noël Daru, obține notorietatea Pierre, funcționar superior în Ministerul de Război, apoi secretar al acestui departament, intendent general al armatelor în Austria și Germania și ministru. Pierre Daru unește marile lui capacități administrative cu interese și talente literare, compune versuri și publică scrieri istorice. Celălalt văr, veselul Martial, îl introduce pe Henri în lumea teatrelor și-l face să petreacă, în timp ce Pierre îl atașează cancelariei sale. Cînd, în 1803, Pierre Daru pleacă în Lombardia, însoțind ca inspector al intendenței pe Napoleon și Berthier, el invită pe Beyle să-l urmeze după cîtva timp. Drumul duce prin Geneva, unde i se pune la dispoziție calul lăsat de Pierre, peste muntele Saint-Bernard, prin fața fortului Bard, unde aude tunetul artileriei. Henri Beyle înaintează ca în vis. Exaltarea lui crește la Novaro, unde ascultă *Matrimonio Segreto* al lui Cimarosa, care-i provoacă „bucurii îngerești“ și culminează la Milano, cu teatrele, cu arta și femeile lui, printre care frumoasa Angela Pietragrua, soția unui medic, îi inspiră un amor menit să rămînă deocamdată cast. Aci are el impresia de a fi găsit forma de viață cea mai potrivită cu toate înclinațiile lui. Pe mormîntul său, el va dori să i se sape inscripția care să consemneze elecțiunea patriei sale: *Arrigo Beyle, milanese*. La început, Beyle își asumă servicii de secretar și de curier pe lîngă Pierre Daru. O săptămînă după lupta de la Marengo, are prilejul să-l vadă pe Napoleon la Scala din Milano. Puternicul Daru obține în curînd

pentru el brevetul de sublocotenent în al 6-lea regiment de dragoni și, în această calitate, el ia parte la unele angajamente militare, care-i aduc bunele aprecieri ale generalului Michaud. Sublocotenentul Beyle străbate în lung și lat câmpiile Lombardiei. Dar, cum în 1802 se îmbolnăvește de friguri, obține un concediu. Petrece trei luni la Grenoble și pleacă apoi la Paris. Ajuns aici, el demisionează din armată și insistențele lui Daru pentru a-l face să renunțe la această idee rămân inutile. Stendhal preferă să încerce la Paris cariera unui om de litere. Timpul petrecut în Italia devine însă amintirea cea mai prețioasă a tinereții sale. În primul său stagiul italian se precizaseră câteva din ideile și atitudinile sale fundamentale, cultul lui Napoleon, liberalismul său, pasiunea pentru muzică, admirația pentru ceea ce i se părea a alcătui fondul caracterului italianesc: energia și virtuozitatea.

Stendhal rămâne la Paris pînă la 1805. Martial Daru îl face din nou să viziteze teatrele și culisele lor. Admiră pe Talma, pe Lafond, pe Domnișoara Mars, „divina”. Frecventează cercurile literare și schițează proiectele unor lucrări dramatice rămase nerealizate, de pildă o comedie în versuri, *Letellier*. Arta versificației nu stătea însă în mijloacele sale și cuvintele de spirit se prezentau cu greutate. Lecturi întinse îi aduc revelația lui Shakespeare, pe care îl așază deasupra tuturor autorilor francezi. Citește și pe filozofii materialişti și sensualişti, pe Hobbes, Condillac, Helvetius, Cabanis, Tracy. Sora Pauline este împărtășită din descoperirile sale. Anul 1804 este acela al încoronării lui Napoleon, la care Stendhal asistă cu sentimente ostile celuiua care trădase idealurile Revoluției. Execuția ducelui d'Enghien îl indignează. Ducînd o viață de *dandy*, frecventînd saloanele, arătîndu-se la Luxembourg și la Tuilleries, dînd o mare atenție amănuntelor vestimentare, Beyle suferă de indigența mijloacelor financiare. Chérubin îi făgăduise o pensie lunară, care îi sosește redusă și, mai totdeauna, cu întîrziere. *Jurnalul* conține numeroase acuzații împotriva avarității paterne. Preocuparea amoroasă este foarte vie. Prin paginile jurnalului trec mai multe siluete feminine. Una din ele prinde consistență. Este Mélanie Guilbert, eleva actorului Dugazon. Cînd Mélanie obține un angajament la un teatru din Marsilia, Beyle o însoțește și crede a-și fi găsit o vocație lucrativă devenind funcționar în comerțul de coloniale al unui oarecare Meunier. Idila durează pînă la începutul anului 1806, cînd Mélanie se înapoiază la Paris, după ce încercase zadarnic să transforme legătura ei cu Beyle într-o căsătorie. Dezgustat de comerțul cu coloniale, funcționarul lui Meunier dorește o carieră mai conformă cu aspirațiile lui. Pierre Daru intervine din nou. Războiul cu Prusia începuse și armatele imperiale se mișcau. Beyle îl însoțește pe Martial în Germania. La 27 octombrie asistă la întoarcerea lui Napoleon în Berlin. Cîteva zile mai tîrziu este numit adjunct al comisarilor de război.

Luîndu-și în primire funcțiunile sale la Brunswick, noul funcționar al inten-denței imperiale rămîne în țările germanice pînă în 1810. Pentru a impune populației, își arogă particula nobiliară, numindu-se monsieur de Beyle și compunîndu-și un blazon. În această epocă face el descoperirea unei mici localități, Stendhal, orașul natal al lui Winckelmann, al cărui nume va deveni pseudonimul său literar. O idilă trecătoare cu Minna von Griesheim, fiica unui general, îmbogățește tabloul acestei epoci, care nu era de altfel de loc monoton, pentru că domnul de Beyle îndeplinește numeroase și urgente misiuni, se deplasează adeseori, vînează și vizitează curiozitățile țării, citește și ascultă muzică. *Jurnalul* abundă în observații asupra femeilor și bărbaților germani, pe care îi privește cu simpatie, dar cu superioritate. În 1808 părăsește Brunswickul și, după un stagiul de cîteva luni la Paris, pornește

din nou spre Germania, însoțindu-l pe Pierre Daru. Prima stație este la Strasbourg, unde erau convocați toți comisarii de război. Trebuiau fixate contribuțiile de război și stabilite măsurile în vederea perceperii lor, trebuiau organizate aprovizionarea și cartiruirea armatelor, exploatarea bogățiilor locale și funcționarea serviciilor administrative. De la Strasbourg, Beyle pleacă la Ingolstadt, apoi la Landshut, unde instalează un spital, apoi la Neumarkt, apoi la Alt-Oettingen, unde supraveghează cartiruirea. Trecând în Austria, întâmpină pretutindeni dezastrele războiului, drumuri și poduri distruse, orașe arzând. La Ebersberg, pe podul azvîrlit peste riul Traun, trăsura trece peste cadavre din care țîșnesc măruntaiele. De pe înălțimea mănăstirii Melk admiră peisajul danubian. În apropiere de Viena, au loc bătăliile de la Essling și Wagram, la care Stendhal pretinde a fi asistat. Afirmția este însă ulterioară evenimentelor; ea se găsește în *Henri Brulard* și în *Vie de Napoleon*. În realitate, în zilele bătăliei de la Wagram, Stendhal se găsea la Viena, suferind de migrenele consecutive infecției pe care o contractase, *il male francese*. Tunurile vuiau în depărtare. Descoperirea Vienei și timpul petrecut în această capitală sînt dintre cele mai plăcute; despărțirea de ea va fi dificilă. Cînd francezii evacuează Viena, Beyle mai părăsește o dată cartierul general de la Sankt-Polten pentru a asista, în catedrala Sfîntului Ștefan, la tedeumul cîntat în cinstea împăratului Francisc al II-lea, care lua parte la solemnitate. La începutul anului 1810 este din nou la Paris.

După un scurt stagiul în provincie, Stendhal devine auditor al Consiliului de stat, cu însărcinări pe lângă intendentul general al casei împăratului. Serviciul său în intendența armatei, de care nu mai era mulțumit, luase sfîrșit. Vărul Daru intervine încă o dată. Stendhal străbate acum o perioadă de prosperitate. Are trăsura și cai, întreține o actriță, cîntăreața Angeline Bareyter, dejunează în marile restaurante și frecventează saloanele. Dragostea pentru Elvira, contesa Palfy a amintirilor și a jurnalului, ia acum forme concrete. Dar realizarea vechii aspirații amoroase îl răcește pe visător. Hotărăște atunci să călătorească în Italia. În septembrie 1811 revede Milanul. Intrînd la Scala, este pe punctul să izbucnească în lacrimi. Angela Pietrargua, revăzută din primul moment, cedează de data aceasta. Stendhal comemorează evenimentul, notînd pe bretelele sale: 21 septembrie 1811, ora 11½ dimineața. De la Milano călătorul se îndreaptă spre Bologna, Florența, Roma și Neapole. Se abate la Ancona, urmînd pe o oarecare signora Luisa. Dar se înapoiază la Milano, pentru a o regăsi pe Angela, și rămîne aci pînă către sfîrșitul anului, cînd revine la Paris.

În 1812 izbucnește războiul dintre Franța și Rusia. Stendhal obține însărcinări de curier pe lângă cartierul general. Aventura războiului îl ispitise din nou. În *Istoria picturii în Italia*, autorul pretinde a fi asistat la trecerea Niemenului. Dar Stendhal ajunge din urmă trupele, la Krasnoe, la 24 iunie, adică la mai bine de o lună și jumătate după trecerea Niemenului. Asistă în schimb la luarea Smolensk-ului, pe care rușii îl incendiază în retragere. Casa în care luase reședință Pierre Daru este salvată cu mare greutate. Stendhal însoțește trupele la intrarea lor în Moscova. Rostopscin aprinsese orașul. Acțiunea acestuia i se pare că arc măreție romană. Ce deosebire între Rostopscin și primarul Vienei, care prezentase omagiile sale cuceritorului la Schonbrunn! Beyle străbate orașul dezolat și pustiu, cu străzile încărcate de mobile prețioase; printre marile palate, ocolînd cercul de flăcări, trăsura i se încovoiaie de greutatea prăzilor. În casa de țară a lui Rostopscin pătrunde în biblioteca răvășită și culege din maldărele de cărți un volum de Chesterfield și un manuscris asupra existenței lui Dumnezeu. Napoleon, care asistă în Kremlin la trecerea în revistă a

trupelor, îi adresează pentru întâia oară cuvîntul. La 16 octombrie începe retragerea. Beyle primește însărcinarea de a aproviziona trupele și, în timp ce acestea se îndreptau spre Berezina, se distinge asigurînd rațiile de pîine, într-un moment în care foamea începuse să bîntuie. Pierre Daru îi transmite felicitările împăratului și-l admiră văzîndu-l apărînd într-o ținută îngrijită. Frigul devine cumplit în Polonia. La Vilna, soldații astupau găurile din zidul unui spital cu bucăți de cadavre înghețate. La Königsberg, pe cînd traversa o apă, gheața cedează sub greutatea săniei. Prin Danzig și Berlin, ajunge la 31 ianuarie la Paris, după ce îndurase mari lipsuri și-și pierduse toate bagajele.

Timpul pe care-l petrece la Paris pînă către sfîrșitul anului 1813 este mai degrabă trist. Oboseala campaniei rusești nu se risipește cu ușurință. Elvira îl întîmpină cu răceală. Încercarea de a obține o prefectură eșuează. Cînd începe campania în Saxonia, auditorul Beyle primește ordinul de a pleca la cartierul Marii Armate. La Bautzen asistă la bătălia în care trupele franceze se angajează cu cavaleria căzăcească și dau dovadă de slăbiciune și indisciplină. Cîteva zile mai tîrziu, un convoi al cartierului general care se îndreaptă spre Goerlitz, prin Niedermarckersdorf, însoțit de o escortă, este atacat de o mică trupă de cazaci. Panica izbucnește și drumul către Goerlitz este reluat cu greutate. Aci are el ocazia să vorbească, pentru întâia oară mai pe larg, cu împăratul, căruia îi raportează împrejurările primului angajament de la Niedermarckersdorf. La 4 iunie se încheie armistițiul și Beyle este trimis în Silezia, cu noi misiuni de intențență. La Sagan el depune o activitate febrilă, pe care o întrerupe boala. Istovit, simte nevoia unui concediu de întremare. Revede Milanul și o regăsește pe Angela Pietragnua, face escapade pe țărmurile lacului de Como și la Veneția. Dar la sfîrșitul lui noiembrie 1813 este, rechemat.

Trupele aliate se îndreptau acum spre Franța. Erau necesare noi recrutări și trebuiau organizate gărzile naționale. Pentru pregătirea rezistenței armate, împăratul trimite cîte un om de încredere pe lîngă diferitele divizii militare. În Dauphiné este delegat senatorul de Saint-Vallier, însoțit de auditorul Beyle. Noua activitate a acestuia îl readuce astfel în orașul natal, la Grenoble. Cum populația se arăta descurajată și neîncrezătoare, în urma victoriilor aliaților, Beyle semnează împreună cu Saint-Vallier o proclamație. Campania din Dauphiné s-a soldat cu retragerea trupelor imperiale în fața austrieilor. Dar Beyle se cheltuiește în tot acest timp cu un zel patriotic, unanim prețuit. În primele luni ale anului 1814, se îndreaptă către Paris și are ocazia să observe oboseala și demoralizarea țării. Cîteva zile după sosirea sa, rușii iau cu asalt Montmartre. Parisul capitulează. Cînd Napoleon cade, Beyle semnează împreună cu toți membrii Consiliului de stat, o adeziune față de actele Senatului și ale guvernului provizoriu, care hotărîse restaurarea Bourbonilor. Consiliul de stat este însă dizolvat și Stendhal rămîne pe din afară, cu o pensie redusă la jumătate din apunamentele primite ca adjunct al comisarilor de război. Pleacă încă o dată în Italia, unde asistă din depărtare și cu oarecare detașare la evenimentul fugii Bourbonilor și la revenirea lui Napoleon pentru răstimpul celor 100 de zile.

În acest moment, începe cariera literară a lui Stendhal. Încă din 1815 el publicase volumul *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, sub pseudonimul Louis-Alexandre-César-Bombet. Lucrarea era o traducere, cu puține modificări și adăugiri, după italianul Carpani, în capitolele privitoare la Haydn. C. Winckler, care el însuși se inspirase din Schlich-



tegrali, dăduse materia capitolelor relative la Mozart. G. Baretto și Sismondi alimentase ultima parte a lucrării, aceea consacrată lui Metastasio. Cartea n-a avut nici un succes și, după trei ani, editorul Didot a oferit-o din nou publicului îmbrăcînd-o într-o nouă copertă, cu titlul simplificat: *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*. Opera nu atrage nici acum atenția publică, dar este tradusă de mai multe ori în engleză, la Londra în 1817 și 1818, în America în 1829 și 1839. Unul din autorii folosiți cu abuz de falsul Bombet, italianul Carpani, protestează în 1816 într-o revistă italiană din Padova. Bombet răspunde în „Le constitutionnel”, minimalizînd incidentul. Oare Hume poate fi acuzat de a fi plagiat pe Rapin-Thoiras pentru a fi afirmat că regina Elisabeta era sîcica lui Henri al VIII-lea? Mai originală, deși încă plină de reminiscențe și împrumuturi, este *Histoire de la peinture en Italie*, al cărei prim volum apare în 1817, în același an cu impresiile italiene adunate în *Rome, Naples et Florence*, sub pseudonimul Stendhal. Pînă în 1821, Stendhal rămîne la Milano, ducînd o viață după gustul său. Frecventează reprezentațiile Scalei. Este intimul cîntăreței Elena Vignano, „divina Nina”. În loja monseniorului Brema se întretine cu Byron. Cunoaște pe romanticii italieni, pe Monti, pe Silvio Pellico, pe Berchet. Angela Pietrigrada, regăsită încă o dată, îl înșeală. Se îndrăgostește de Matilda Dembowschi, născută Visconti. Iubirea pentru Matilda, cea mai adîncă pe care a încercat-o Stendhal vreodată, rămîne însă nefericită. Acordînd favoarea sa poetului Ugo Foscolo, doamna Dembowschi caută să-l îndepărteze pe nefericitul ei adorator francez, care nu se poate consola, dar îi va păstra o amintire tandră și fidelă. În 1819, moare Cherubin Beyle. Stendhal își întrerupe șederea la Milano, pentru a-și regula drepturile succesoriale. Înapoiat în Italia, el simte însă cum atmosfera se schimbă în jurul său. Patriotii italieni îl consideră drept un agent al Bourbonilor, în timp ce poliția austriacă îl crede afiliat carbonarilor și primejdios. Expus în orice moment expulzării, indispus de răceala cercurilor liberale și deznădăjduit de indiferența Matildei, Stendhal se hotărăște să plece în Franța. Deznădejdea sa este atît de adîncă, încît nutrește gînduri de sinucidere. În iunie 1821 se stabilește la Paris.

Epoca dintre 1821 și 1830, cea mai lungă pe care Stendhal a petrecut-o în capitala Franței, înmulțește lucrările sale literare. În 1822 publică *De l'Amour*, urmată de *Racine et Shakespeare* în 1823 și 1825, de o nouă ediție a scrierii *Rome, Naples et Florence* în 1826, de romanul *Armance* în 1827, de *Promenades dans Rome* în 1829. Șirul tuturor acestora culminează în 1830 cu *Le Rouge et le Noir*. O dată cu această intensă activitate literară, Stendhal frecventează saloanele, face multe cunoștințe noi și dobîndește reputația unui om de spirit, ale cărui cuvinte erau repetate. Stendhal a atribuit, în *Souvenirs d'égotisme*, animația mondenă a răstimpului de după 1821, nevoii de a consola durerea despărțirii sale de Matilda și curiozității politice. Comprimînd melancoliile sale, manifestarea mondenă a lui Stendhal se caracterizează printr-un fel paradoxal și provocator. Un dublu curent, de interes și vesele amicitii dar și de antipatie, se formează în jurul omului, îndrăzneț în replicile sale, adeseori cinic, și a scriitorului care va trece multă vreme drept un simplu diletant amuzant. Figura socială a lui Stendhal își dobîndește reliefurile ei în aceeași epocă. Omul este un antilegitimist, un dușman al Bourbonilor și al iezuiților, un anticlasic, trăgînd săgețile sale împotriva Academiei. Urmărește cu epigramele sale pe Ludovic al XVIII-lea și pe Carol al X-lea. Atacă pe preoți și pe nobili, pe care îi numește „marii inamici ai oricărei civilizații”. Frecventările sale îl duc în lumea teatrelor și în saloanele opoziției literare ale vremii. Este intimul mării cîntărețe, madame

Pasta. Într-o zi, după ce publicase *Istoria picturii în Italia*, pe care i-o trimisese, Destutt de Tracy vine să-l viziteze, provocându-i emoția cea mai vie. Autorul *Elementelor de ideologie* era unul din gânditorii cei mai admirați de Stendhal. Stabilindu-se la Paris, se gîndește să se prezînte domnului și doamnei de Tracy și devine obișnuitul salonului lor. Aci cunoaște el pe istoricul Augustin Thierry și pe generalul Lafayette, întreprinzător pe lîngă femei cu toată vîrsta lui înaintată. Prietenia cu demnul filozof de Tracy se răcește însă cînd Stendhal îi comunică proiectul, în cazul participării la puterea de stat într-un nou regim politic, de a închide pe emigranți într-unul din departamentele din sud și de a ordona împruscarea lor la orice încercare de evadare. Proiectul era o simplă butadă. Dar bătrînul „ideolog” o gustă tot atît de puțin ca și zvonul care îl indica pe Stendhal drept amantul cîntăreței Pasta. Frecventările lui Stendhal în saloanele lui Tracy încetază în acest moment. Reputația de imoralitate și iacobinism a lui Stendhal se accentuează cînd într-un salon liberal al vremii, acel al doamnei Aubernon, unde se întîlnește cu pictorul Arry Scheffer, cu istoricii Mignet și Thiers, cu poetul revoluționar Beranger, care găsește în el un admirator, și cu filozoful Victor Cousin, a cărui retorică destul de goală o recunoaște curînd, declară că dorește moartea ducelui de Bordeaux, fiul lui Carol al X-lea. La recepțiile lui Delescluse, criticul de artă al jurnalului „Les Débats”, Stendhal întîlnește adeseori pe Sainte-Beuve și pe polemistul Paul-Louis Courier, a cărui factură de spirit îi convenea de minune. În acest grup, tînărul economist Cerclet, redactorul jurnalului saint-simonist „Le Producteur”, citește într-o zi programul său. Stendhal replică printr-o broșură: *D'un nouveau complot contre les industriels* (1825), în care își exercită sarcasmul împotriva pretenției marilor industriași de a fi singurii factori utili într-o societate. Dar prietenul cel mai intim al acestei epoci este, în afară de R. Colomb, de baronul Mareste și de napolitanul Di Fiori, corespondenții săi, scriitorul Prosper Mérimée, spirit înrudit cu acel al lui Stendhal, prin luciditatea lui fără iluzii, prin cultul pentru toate formele energiei umane, prin curiozitatea pentru civilizațiile străine, tot atîtea aspirații comune care confereau grupului lor un loc aparte în mijlocul generației romantice. Colomb și Mérimée sînt oamenii care l-au cunoscut mai bine pe Stendhal și acei care, în însemnările ce i le-au consacrat, au lăsat pentru toată cercetarea viitoare baza cunoașterii scriitorului, a caracterului și a operei lui.

Epoca pariziană a lui Stendhal a fost întreruptă de dese călătorii în Italia și Anglia. În 1823 și de la 1825 înainte, în fiecare an Stendhal revede Roma. La 1 ianuarie 1825, cînd se afla din nou la Milano, el primește invitația poliției austriece de a părăsi orașul în douăsprezece ore. Șeful poliției înaintase autorităților superioare un raport care divulga în autorul scrierii *Rome, Naples et Florence* și *Histoire de la peinture en Italie* un dușman al Austriei și al legitimității, un calomniator al atîtor persoane respectate, în ciuda ospitalității care i se acordase, un spirit antireligios și un revoluționar primejdios. Călătoriile lui Stendhal în Anglia se succed în 1817, 1821 și 1826, cînd ia cunoștința cea mai temeinică despre civilizația insulei britanice și despre felul oamenilor care o locuiesc. Episoadele amoroase, acel cu pasionata și senzuala Metta, cu bizara madame Azur a amintirilor, întregesc tabloul acestei epoci. În 1830, Stendhal se apropie de 50 de ani. Reputația lui literară rămăsese dintre cele mai modeste. Toate încercările lui de a-și reface situația publică eșuaseră sub regimul detestat al Bourbonilor. Situația lui materială devenise dintre cele mai grele. Articolele pe care le publică în ziarele și revistele pariziene și acele trimise la Londra publicației „The New Monthly Magazine”, alcătuiind materia

aşa-zisului „Curier englez“, sînt o slabă resursă. Credinciosul Colomb primeşte din nou confesiunea gîndurilor de moarte. În 1829 are loc însă un episod care îi schimbă ideile. Murise papa Leon al XII-lea, şi curtea franceză dorea să-şi precizeze atitudinea faţă de problema alegerii noului papă. Printr-un prieten, Amédée de Pastouret, Stendhal, care trecea drept un bun cunoscător al curiei romane, este rugat să prezinte un memoriu asupra diverşilor cardinali şi să propună o candidatură. Memoriul, conchizînd la susţinerea cardinalului di Gregorio, este foarte apreciat de Carol al X-lea. Împreună cu Colomb şi Pastouret, care ducea cu sine un milion de franci din caseta particulară a regelui, pleacă în mare secret la Roma, urmînd itinerarii deosebite. Ambasadorul Franţei era Chateaubriand. Alegerea lui di Gregorio reuşeşte şi ipoteza electivă a lui Stendhal este confirmată. Legăturile acestuia cu Ministerul de Externe fuseseră astfel stabilite. Dar abia schimbarea situaţiei politice în 1830 dă o întorsătură nouă carierei lui Stendhal şi-l introduce în epoca cea mai de seamă a creaţiei sale literare.

Tulburările care au loc la Paris, în urma publicării ordonanţelor lui Polignac, îl găsesc mai întîi sceptic pe Stendhal. Dar cînd, la 29 iulie, asistă la iureşul populaţiei asupra Luvrului şi cînd vede steagul tricolor fluturînd din nou asupra Tuileriilor, entuziasmul lui izbucneşte împreună cu ura împotriva oamenilor Restauraţiei. Pedepsa detenţiunii pentru semnatarii ordonanţelor i se pare prea uşoară, explicabilă numai prin degenerarea burgheziei pariziene. Pe tronul Franţei, Stendhal îşi făcea iluzia că ar fi potrivit ducele d'Orléans, reprezentantul „centrului stîng“, a cărui orientare politică şi ale cărui calităţi personale credea mai demult că le poate aprecia. Ducele d'Orléans, devenit Ludovic-Filip, este dus în triumf la primărie, însoţit de generalul Lafayette.

Noul regim al regelui burghez devine favorabil lui Stendhal. La sfîrşitul lunii septembrie, contele Mole, după recomandajia lui di Fiori şi a doamnei Victor de Tracy, nora filozofului, îl numeşte consul al Franţei la Triest. Plecat să-şi ia postul în primire, el nu rămîne acolo decît pînă la sfîrşitul anului, pentru că Metternich, cancelarul Austriei, socoteşte indezirabil în teritoriile apostolice un om cu reputaţia iacobină a lui Stendhal şi refuză exequatur-ul. După lungi tratative, Stendhal este numit consul la Civita-Vecchia, un mic port mediteranean aparţinînd statului pontifical, unde noul titular al consulatului francez ajunge la începutul anului 1831. Rapoartele pe care acesta le trimite ministerului fac onoare talentelor lui diplomatice. Dar viaţa la Civita-Vecchia este din cale afară de monotona. Unele ceasuri le petrece Stendhal în magazinul de antichităţi al lui Bucci. Altfel, nici unul din cercurile atît de necesare vervei şi spiritului său, nici o viaţă artistică, nici o prezenţă feminină la orizontul zilelor pustii. Începe atunci să scrie. În 1832 redactează *Souvenirs d'egotisme*, conţinînd amintirile sale din ultima epocă pariziană, în 1834—1835 lucrează la un nou roman, *Lucien Leuwen*, în 1835—1836 notează în *Vie de Henri Brulard* evenimentele copilăriei şi adolescenţei sale. Se gîndeşte în acelaşi timp să se căsătorească. Dar curtea făcută unei domnişoare Vidan, fiica unui om foarte modest, un francez instalat la Civita-Vecchia, este respinsă, cînd familia primeşte veşti, culese la Grenoble, despre reputaţia de impietate a consulului Franţei. Stendhal părăseşte adeseori postul său, beneficiînd de toleranţa şefului său direct, ambasadorul Franţei la Roma, dl. de Saint-Aulaire. Aci se bucură el de ospitalitatea pictorului Horace Vernet, directorul şcolii franceze instalată la Villa Medicis. Prieteni francezi, aflaţi în călătorie, sînt însoţiţi adeseori de Stendhal. Ministrul de externe, Sebastiani, este nemulţumit de multele-i absenţe şi, la un moment dat, se gîndeşte

să-l recheme. În 1833, un concediu îl readuce pentru scurt timp la Paris. La înapoiere, între Lyon și Avignon, pe vaporul care cobora pe Rhône, întâlnește pe Alfred de Musset și George Sand. Aceasta va schița, în memoriile sale, un tablou simpatic al omului atât de vesel și spiritual sub aparența lui greoaie. Stendhal revine la Paris abia în 1836, cu prilejul concediului care de data aceasta durează trei ani. Este vremea în care scrie *Cronicile italiene*, publicate de „Revue des Deux Mondes“, și *La Chartreuse de Parme*. Mérimée îl introduce în societatea contesei de Montijo, instalată vremelnice la Paris împreună cu cele două fete ale sale, Eugenia și Pasquita, dintre care cea dintâi va deveni soția lui Napoleon al III-lea și împărăteasa francezilor. Cum Mérimée, în calitate de inspector al monumentelor istorice, călătorea adesea, Stendhal îl însoțește în diferite puncte ale Franței. Întreprinzând și alte drumuri, care îl duc pînă dincolo de granițele Franței, el strînge materialul *Memoriilor unui turist*, apărute în 1838. În același an, revede Londra, unde îl vizitează pe Sutton Sharpe, corespondentul său.

Sentimentele sale față de regimul burghez al lui Ludovic Filip evoluaseră în vremea aceasta. Vechiul entuziasm făcuse loc unei aversiuni adeseori declarate. Corupția și ipocrizia regimului îi devin mereu mai evidente. Încă din 1831, scriindu-i lui Mérimée, crede a putea afirma că „noroiul i-a trecut de cap“, o remarcă pe care Mérimée o confirmă, agravînd-o. Se ridică împotriva proceselor de presă și a prigonirilor față de muncitorii revoltați, căzuți apoi sub gloanțele guvernului. Politica externă a lui Ludovic-Filip i se pare umilitoare pentru Franța.

Nutrind astfel de sentimente față de regimul regelui burghez, el urmărește cu simpatie toate formele opoziției. Cabinetul Molé solidarizase împotriva lui coaliția condusă de Guizot și susținută de Thiers și Odilon Barot. Cînd, în 1839, noile alegeri parlamentare aduc opoziției un spor de cincizeci de locuri, Molé demisionează. Stendhal se înapoiază la postul său în vara aceluiași an și constată că atmosfera devenise irespirabilă. Vechile neajunsuri se complicau acum cu intrigile țesute împotriva sa de un funcționar al Consulatului, numitul Lysimaque Tavernier, care nu se sfia să-și înnegrească șeful în fața guvernului pontifical, denunțîndu-l ca ateu, revoluționar și iacobin. Sănătatea lui Stendhal devine din ce în ce mai șubredă. Guta îl chinuiește. În 1841 demisionează deci și se înapoiază la Paris. Semnele unui sfîrșit apropiat se înmulțesc. Un prim atac de apoplexie este urmat de curioase amnezii. La 22 martie 1847 atacul de apoplexie se repetă, pe stradă, în fața Ministerului de Externe și, în noaptea următoare, Stendhal moare. Mérimée, împreună cu alți doi prieteni, îl conduce la cimitirul Montmartre, unde odihnește și astăzi.

## CARACTERUL OMULUI

Împrejurările vieții lui Stendhal au pus în lumină unele din trăsăturile caracterului său. Dar analiza acestuia poate fi continuată. Întregirea portretului stendhalian este cu atât mai necesară cu cît principala temă a scriitorului, aceea la care a revenit necontenit și pe care a tratat-o în toate formele, a fost zugrăvirea propriei sale personalități și a conflictelor sale. Nu numai operele sale filozofice, ci și jurnalele sale de călătorie pun în centrul lor pe omul care le scrie, încît Stendhal a putut afirma odată că nu se ocupă de oameni, de întîmplări și de opere de artă, ci numai

despre felul său propriu de a le vedea. Chiar în creațiile sale, așa-zicînd „obiective“, în narațiunile și romanele sale, el se figurează pe sine însuși, în felul său propriu de a fi și în felul aspirațiilor sale. Temelia tuturor creațiilor stendhaliene este prin excelență autobiografică. Octave de Malivert și Julien Sorel, Lucien Leuwen și Fabrice del Dongo sînt într-un mod oarecare Stendhal el însuși. Pentru a înțelege bine personajele stendhaliene este deci nevoie a cunoaște chipul omului care le-a conceput, liber de mască și travestire. Acest chip poate fi reconstituit atît din fragmentele în care Stendhal a încercat să se zugrăvească în chip direct, în special din *Souvenirs d'égotisme* și *Vie de Henri Brulard*, cît și din unele din amintirile oamenilor care i-au stat aproape și l-au cunoscut mai bine. Caracterului omului, așa cum a fost răsfrînt de sine însuși și cum a fost văzut de alții, trebuie să ne dea, împreună cu analiza concepțiilor lui filozofice și politice, cheia bunei înțelegeri a operei sale.

Este necesar să adăugăm îndată că deși Stendhal a fost neconținut preocupat de ideea de a se cunoaște, zugrăvind-se și povestindu-se mereu, tendința aceasta se însoțește cu aceea de a se ascunde și masca. Prima sa operă apare sub pseudonimul César Bombet, celelalte sub pseudonimul Stendhal, devenit celebru. Scrisorile și articolele sînt iscălite cu numele de împrumut cele mai variate: Adolphe de Seys-sel, A. L. Capello, A. L. Champagne, Baron Boutonet, Baron Brisset, Baron Dormant, Caumartin, Chaudron Rousseau, Darlincourt, D. Bohaire, Libraire, De la Palice-Xaintraille, Domenico Vismara, ingénieur à Novara, Edmond de Charensy etc., etc. S-a stabilit o listă conținînd 171 de astfel de pseudonime. Jurnalele sale mișună de indicații false, dintre care unele au fost amintite mai sus, în povestirea împrejurărilor vieții. Scrisorile sînt adeseori datate fals, arătîndu-se alte date și zile de cît acelea de unde și cînd fuseseră trimise. În manuscrise, unele cuvinte sînt transcrise cu abreviații sau în anagrame: *Religion* devine *groin*, *prêtre* apare ca *reprêt*, *absurde dévotion* se transformă în *surdeab tiondêvo*, *jésuite* este redat prin *teje*, *testament* prin *metesta*, *pairs* prin *sraip* etc. Femeile pe care le-a iubit sînt mai totdeauna indicate prin alte nume decît acelea purtate de ele în realitate. Dar această aplecare de a se ascunde și de a-și disimula gîndurile este determinată fie de teama pe care i-o inspira poliția vremii, mai cu seamă în timpul petrecerii sale în Italia, fie de dorința de a uimi sau de a-și amuza prietenii. Fondul caracterului său a rămas însă totdeauna veridic și sinceritatea absolută, oroarea de ipocrizie și convenționalism, scrupulul exactității alcătuiesc izvoarele încîntării cu care străbătem mărturiile paginilor sale intime.

Inspirat de patosul adevărului, Stendhal a fost unul din oamenii care au resimțit mai puternic greutatea de a-l cuprinde, atunci cînd este căutat în direcția cunoașterii de sine. Alți autobiografi și-au compus despre ei înșiși o imagine oarecum consolidată, încît au putut să-și povestească viața și să-și picteze caracterul, așa cum ar fi făcut-o despre niște personalități străine. Stendhal este însă izbit de o anumită perplexitate, atunci cînd se hotărăște să vorbească despre sine însuși. Sentimentul scurgerii continue a vieții sufletești, care face ca individul în acțiunea cunoașterii de sine să devină altul prin chiar punerea în mișcare a acestui act, conștiința dificultăților legate de dorința de a se oglindi în prezent și mai cu seamă în trecut, împrumută scrierilor autobiografice ale lui Stendhal nota lor atît de modernă. „Să vedem, citim în *Souvenirs d'égotisme*, dacă, făcîndu-mi examenul de conștiință, voi putea să ajung la ceva pozitiv și care să rămînă mult timp adevărat pentru mine. Ce voi gîndi despre ce mă simt dispus să scriu, recitînd paginile de față către 1835, dacă voi mai trăi atunci?“. Și mai departe: „Nu mă cunosc de loc pe mine însumi și lucrul

mă dezolează atunci când cuget la împrejurarea aceasta, uneori, în timpul nopții". În *Vie d'Henri Brulard*, mărturia perplexității în cunoașterea de sine revine de mai multe ori. „Ce ochi se pot oare vedea pe ei înșiși?” se întreabă scriitorul într-un rînd. Autocaracterizările sale ezitante iau forma unor întrebări. „Am oare caracterul trist?” Și altădată „am fost oare un om de spirit? am avut oare vreun talent?” „Sînt oare vesel din fire?”. Din nevoia de a ieși din impasul acestor ezități se hotărăște el să-și scrie autobiografia: „Voi ști poate cînd voi termina, în doi sau trei ani, cum am fost, vesel sau trist, om de spirit sau prost, curajos sau fricos și, în fine, fericit sau nefericit.”

Lucrarea autobiografică nu se desfășoară pentru Stendhal fără numeroase scrupule. A întrebuința mereu cuvîntul *eu* și *al meu* trezește mai întîi împotrivirea scriitorului. Subiectivismul romantic, în genul lui Chateaubriand, îi repugnă. Cititorul cel mai binevoitor s-ar putea revolta. „Există un singur antidot care poate face pe cititor să uite eternul eu: perfecta sinceritate”. Numai adevărul garantează durata unei opere. Benvenuto Cellini este *adevărat*, observă Stendhal, nu însă și Marmontel, om de formație iezuitică și academică, ale cărui memorii el mărturisește a nu fi avut niciodată răbdarea să le străbată în întregine. Cîte precauții sînt însă necesare pentru a nu minți? La începutul primului capitol al lui *Henri Brulard*, autorul afirmase că a luat parte, în 1809, la bătălia de la Wagram. Dar după cîteva pagini se corectează: „Nu, cititorule, n-am fost soldat la Wagram”. Moda vremii cerea oricui să declare a fi servit sub Napoleon. Autobiograful recunoaște faptul cu umilitate și rectifică neadevărul ce-i scăpase.

Veracitatea inspiră întreaga viață intelectuală a lui Stendhal. De aci rezultă oroarea sa pentru emfaza lui Rousseau sau pentru stilul vag al lui Cabanis, ale cărui idei le accepta totuși. Retorica lui Chateaubriand îi este de asemeni nesuferită. Racine i se pare un ipocrit. Exprimarea în versurile lungilor tirade, întrebuințarea cuvîntului nobil și general, a lui *coursier* în loc de *cheval*, i se par un efect al ipocriziei. Am văzut prețuirea pe care el o acorda matematicilor, ca unele care exclud ipocrizia și vagul. Cînd, în timpul unei bătălii, un colonel exclamă cu emfază în apropierea sa: „Iată o bătălie de giganți”, impresia de măreție se strică pentru el îndată. Iubirea adevărului, repulsia pentru tot ce-l alterează sau ascunde, atitudinile prefăcute și falsele podoabe, exprimarea artificială și declamația găunoasă determină simpatiile și antipatiile lui Stendhal. Ateismul lui este una din formele oroarei de ipocrizie. Prin reacție față de maniera retorică a lui Chateaubriand, ne asigură el că s-a hotărît să-și scrie romanele în stilul sec, care i-a fost uneori reproșat.

Veracitatea intelectuală nu se întovărășește însă la Stendhal cu uscăciunea spiritului și a inimii. Contemporanii și-au amintit adeseori spiritul, verva, veselia lui, care nu disprețuiau de loc viața de societate și succesul monden. Unii contemporani au vorbit chiar despre *fatuitatea* lui și autobiograful nu respinge ca totul acuzarea. Spiritul lui Stendhal ia uneori forme sarcastice. „Înțeleptul dei Fiori mă învinovățește de ironie ascunsă sau, mai degrabă, rău ascunsă, aparentă, fără voia mea, în colțul drept al gurii”. Scriitorul avea facultatea de a surprinde ridicolul străin și arta de a-l imita. „Cînd trece pe stradă un om afectat, mărturisește el, îi imit mina și rîd. Instinctul meu mă face să-i imit mai mult mișcările și pozițiile afectate ale figurii, decît acelea ale corpului. La Consiliul de stat, imitam fără să vreau și în mod primejdios aerul important al faimosului conte Regnault de Saint-Jean-d'Angély, așezat la trei pași de mine, cînd, pentru a auzi mai bine pe colericul abate Louis, își cobora gulerul prea înalt al cămășii.” Aceste deprinderi par a-i fi făcut mulți

inamici. Din partea acestora poate să-i fi venit reputația de răutate. Desigur, în copilărie, în luptă cu mediul familiei, are unele reacțiuni violente, este „sumbru, morocănos și nemulțumit“. Tatăl său crede a recunoaște în el un „caracter atroc“. Dar Stendhal știe că înaintarea în conștiința forțelor sale, prin succesele vieții, l-a vindecat de ceea ce a putut să fie răutatea sa în copilărie. Totuși, chiar mai târziu, el nu ezită în fața unui cuvânt de spirit, chiar când acesta este răutăcios. „Când mi se prezintă un cuvânt de spirit, spune el, îi văd hazul și nu răutatea“. Viața a amenadat această pornire. Fondul lui Stendhal nu este deci rău. Prietenii mai pătrunzători au recunoscut-o. „Filippo Caetani, citim în *Henri Brulard*, îmi făcea dreptate recunoscând că sînt unul din oamenii cei mai puțin răi pe care i-a văzut, deși aveam reputația unui om spiritual, dar mai ales rău și imoral, — imoral pentru că am scris despre femei în *De l'Amour* și pentru că, fără voia mea, îmi bat joc de ipocrizi, corp respectabil la Paris.“ Dar pentru că protestarea în numele bunătății și al moralei l-ar putea face să cadă în capcana ipocriziei detestată, Stendhal retractează îndată, cu acel scepticism, cu acea lipsă de iluzii, cu privire la sine și la alții, cu acea conștiință a limitelor sale, care trebuie să fi alcătuit farmecul omului: „În fond, iubite cititor, nu știu de loc ce sînt: bun, rău, spiritual, prost. Ceea ce știu foarte bine sînt lucrurile care îmi produc suferință sau plăcere, pe care le doresc sau le urăsc. Un salon de provinciali îmbogățiți, de pildă, este *ma bête noire*. Vine apoi un salon de marchizi sau de mari cordoane ale legiunii de onoare, care etalează morala. Dar un salon de 8 sau 10 persoane în care toate femeile au avut amanți și unde conversația este veselă, bogată în anecdote, unde, la miezul nopții, se servește un punct ușor, este locul din lume unde mă simt mai bine. Acolo, în centrul meu, prefer să ascult pe alții decît să vorbesc eu însumi. Cad atunci, cu plăcere, în tăcerea fericirii.“ Întregul fel stendhalian de a fi, scrupulul lui intelectual, aversiunile și afinitățile lui, ura împotriva convenționalismului, sociabilitatea, cultivarea senzației delectabile sînt consemnate deopotrivă în acest pasaj.

Formula fericirii stendhaliene este una din cele mai caracteristice pentru cunoașterea omului. Această formulă este a unui diletant. „N-am fost niciodată un om ambițios.“ Ceea ce a rîvnit numai a fost senzația de artă, peisajul sugestiv, stările de sensibilitate. „Starea obișnuită a vieții mele a fost aceea de amant nefericit, iubind muzica și pictura, plăcerea izvorîtă din produsele acestor arte și nu din practica lor stîngace. Am căutat vederea peisajelor frumoase; numai pentru aceasta am călătorit. Peisajele au fost pentru mine ca un arcuș cîntîndu-mi pe suflet... Silueta stîncilor în apropiere, mi se pare, de Arbois și venind de la Dôle, pe drumul cel mare, a fost pentru mine ca o imagine sensibilă și evidentă a sufletului Matildei“. Iar în altă parte: „am fost un visător pasionat, privind cerul, totdeauna pe punctul de a fi strivit de o trăsură.“ „Am trăit totdeauna în stare de profundă emoție, pot îndrăzni s-o spun? Dar e poate fals, *am fost un poet*. E adevărat, nu în felul lui Delille, dar ca Tasso, ca o sutime din Tasso, dacă permiteți orgoliul“. Stendhal revine mereu la mărturia sensibilității sale. „Natura mi-a dat nervi delicai și epiderma sensibilă a unei femei“. „Cea mai mare plăcere a mea a fost să visez“. Altfădată el crede a găsi locul său în clasificarea temperamentelor a lui Cabanis. „Am încercat toate simptomele temperamentului melancolic“. Acest fel de a fi explică lipsa lui de succes, timiditatea lui față de femei, eternele lui eșecuri, care îi dau la un moment dat reputația unei deficiențe sexuale, pe care o va descrie în *Armance*. Compensația îi venea în forma aptitudinii la fericire, care l-a făcut adesea în dragoste, în fața

naturii și artei „beat, nebun de fericire și de bucurie... în culmea fericirii pe care o ființă umană o poate simți.”

Dar sensibilitatea, înclinarea spre reverie, diletantismul, nu corup și nu moleșesc caracterul său. Stendhal detestă tot ce este plat și josnic, dar se exaltează pentru ce este generos și romantic. Am văzut că autobiograful numea această trăsătură a caracterului, „spaniolismul” său. În paginile sale, el își istorisește duelurile și socotește a fi fost într-o astfel de împrejurare „de loc vorbăreț, dar foarte brav”. „În împrejurările mari, adaugă el, sînt natural și simplu”. Nu o dată a exprimat Stendhal disprețul lui pentru ființele slabe și simpatia pentru naturile puternice și pasionate. Slăbiciunea i se pare o formă a josniciei. Chiar violența și cruzimea i se par preferabile.

Toate aceste caracterizări sînt confirmate și uneori îmbogățite de contemporani. Prietenul din copilărie, Romain Colomb, acela care va deveni executorul său testamentar, notează relativa indisciplină a caracterului lui Stendhal, orientarea lui după impresia momentană, goana neîncetată după plăcere. „Beyle, scrie Colomb, a adorat totdeauna neprevăzutul, neputîndu-se pleca în fața nici unei constrîngerii, în insurecție permanentă față de orice obligație, de îndeplinirea căreia nu era legată nici o plăcere”. Comportările lui Stendhal au fost adeseori zugrăvite. Doamna Ancelot, autoarea unei scrieri despre *Saloanele Parisului* din 1857, povestește apariția lui Stendhal în propriul ei salon, după ce se anunțase ca un domn César Bombay, dîndu-se drept un furnizor de ciorapi al armatei și debitînd în fața asistenților necunoscuți și uluiți improvizația sa despre excelența mărfurilor pe care pretindea că le vinde. La adăpostul acestei mistificări, falsul Bombay putea să azvîrle săgețile sale împotriva societății de artiști și literați adunați în salonul doamnei Ancelot care, sufocată de pofta de a ride, trebui să părăsească încăperea. Ocupîndu-se de memoriile lui Delecluse (*Souvenirs de soixante années*) Sainte-Beuve, care îl întîlnise adeseori în reuniunile acestuia, amintește că Stendhal era acela care le însușește cu verva lui neistovită. Colomb întărește reputația de veselie a scriitorului, dar, ca unul care s-a apropiat mai mult de întimitatea lui, cunoaște și cealaltă latură, mai ascunsă, de mizantropie și melancolie. „Tristețea, dezgustul de viață” se însoțeau adeseori cu sentimentul că este urmărit de inamici, cu un fel bănuitor, crescut pînă la proporțiile unei manii. „Întocmai ca J. J. Rousseau, Beyle credea că are mulți dușmani și se preocupa adesea de ce pot încerca aceștia pentru a-i dăuna. Cu această tristă monomanie și, după unele pasaje ale scrierilor sale, ar fi putut să fie presupus rău și vindicativ, dar nimeni pe lume n-a fost aceasta mai puțin ca el, era incapabil de ură.” Scepticul lucid avea totuși un mod curajos și oarecum dogmatic de a-și susține opiniile. Dandysmul lui Stendhal este de asemenea notat de Colomb, supunerea la modă, preocuparea vestimentară. În sfîrșit, în ciuda ușurinței lui de a se decide la o nouă călătorie și a neîncetatei lui activități, Colomb crede a fi recunoscut în prietenul său o dispoziție apatică.

Unele trăsături expresive adaugă portretului stendhalian Prosper Mérimée. Deși între cei doi prieteni era o mare deosebire de vîrstă (Stendhal fiind cu douăzeci de ani mai în vîrstă), Mérimée a pătruns adînc în firea omului devenit pentru el un maestru fără ferulă, fără atitudini pontificale, consimțind să se alăture cu simplitate aceluia în care recunoscuse, din primul moment, un talent de primul ordin. Mérimée consemnează originalitatea caracterului lui Beyle, intoleranța lui față de proști și plicticoși, apoi o anumită „ușurătate, zăpăceală, inconsecvență în cuvinte și acțiune.” Dominat de imaginație, reacțiunile acestuia par a fi avut ceva brusc



și de-a fi fost determinate mai ales de stările de entuziasm. Totuși, veleitatea lui Stendhal era de a se conduce totdeauna de rațiune, de logică, ceea ce îi dădea oarecare impaciență față de părerile deosebite ale altora. Primea totuși fără nici o iritare critica prietenilor asupra lucrărilor sale literare, chiar când aceștia foloseau cuvântul dur. Mërimée ne vorbește și el despre veselia lui Stendhal, manifestată în disprețul conveniențelor și al susceptibilităților. În schimb, nu tolera de loc aerele de superioritate ale altora, după cum respingea orice formă a constrîngerii. Mare grijă depunea Stendhal să nu treacă drept un naiv, ușor de păcălit, și această preocupare îl făcea să cîntărească mobilele acțiunilor omenești, crezînd a putea descoperi, chiar în cele mai generoase dintre acestea, temeiurile lor inferioare și josnice. Pentru falsa sensibilitate nutrea aversiune și dispreț și această atitudine, interzicîndu-i sie însuși manifestarea sentimentelor, prefera să treacă drept un om rece, rău și imoral. Opinia străină îi rămînea însă indiferentă și Stendhal, ne asigură Mërimée, găsea o plăcere a vanității trecînd în ochii oamenilor drept „un monstru de imoralitate“. Astfel, nedîndu-și nici un fel de osteneală pentru a cîștiga afecțiunea sau stima altora, el prefera să le provoace resentimentul. Indiferent de aprecierea oamenilor, el păstra aceeași poziție și pentru valoarea lor morală. „Nu știu bine, scrie Mërimée, dacă făcea o distincție lămurită între un plicticos și un om rău“. Iar în frecventările sale nu ezita adeseori să caute tovarășia răilor. „Cel puțin, obișnuia el să spună, de la aceștia ai ceva de învățat.“ El însuși era lipsit însă de orice răutate; era mîndru, loial și incapabil de vreo josnicie. Mai totdeauna îndrăgostit, dădea dovada unei sensibilități care contrasta cu disprețul așîat față de aceste stări ale sufletului. Mërimée primește odată confesiunea dragostei nefericite a prietenului mai vîrstnic și-l vede plîngînd.

Dacă Romain Colomb, Sainte-Beuve și Mërimée au lăsat despre Stendhal portrete morale nutrite din frecventarea lui îndelungată, îi datorăm lui George Sand un instantaneu, o impresie rapidă, vrednică și ea de a fi consemnată. În 1833, George Sand, însoțită de Alfred de Musset, se îmbarcase la Lyon pentru a coborî Rhonul pînă la Avignon, de unde trebuia să se îndrepte către Italia. Pe vapor, scriitoarea franceză face cunoștința consulului francez la Civita-Vecchia, care se înapoia din concediu. Impresia pe care o primește George Sand este reținută în opera autobiografică *Histoire de ma vie*. „Avea un spirit strălucitor, notează scriitoarea, și conversația sa amintea pe aceea a lui Delatouche, cu mai puțină delicatețe și grație, dar cu mai multă profunzime“. Portretul reține din modelul lui „fizionomia fină, sub masca invadată de grăsime.“ O oarecare surpriză încearcă cititorul memoriilor doamnei Sand, aflînd că interlocutorul acesteia dorea să-i ruineze „iluziile asupra Italiei“, precizîndu-i că nu va găsi acolo nici conversații plăcute, nici manifestări mai distinse ale vieții intelectuale. Acestea erau deci opiniile și sentimentele lui Arrigo Beyle, milanez? George Sand nu se lasă însă impresionată. Cu pătrundere psihologică, tovarășa de călătorie notează: „Nu l-am crezut de loc, dîndu-mi seama că este plictisit de surghiunul său, unde se înapoia cu împotrivire lăuntrică“. Penetrația este chiar mai mare: „Am înțeles tot ce putea lipsi unui spirit atît de fermecător, atît de original și cam afectat (*poseur*), departe de oamenii care-l puteau aprecia și excita. El afecta mai ales disprețul pentru orice formă a vanității și căuta să descopere în fiecare din convorbitorii săi o veleitate vrednică să fie dăruită sub grindina ironiei. Nu cred totuși că era răutăcios, dar își dădea multă osteneală pentru a părea astfel“. Surprinzătoarea ieșire antiitaliană a lui Stendhal viza deci ceea ce el își închipuia a fi veleitatea de artă și poezie a acesteia

călătore romatice. Aceasta nu cade însă în cursă. Seara este petrecută într-o escală, unde Stendhal se arată ca tovarășul de drum cel mai vesel. La Avignon, el își conduce noii prieteni în biserica cea mare a orașului și, în fața unui urît simulacru de lemn reprezentînd pe Cristos, el se manifestă ca un ateu îndîrjit. După cîteva zile, animația pe care Stendhal o răspîndea în jurul său obosește pe prietena recentă. Drumurile lor se despart, Stendhal își continuă călătoria pe uscat și George Sand pe mare, dar, adaugă aceasta, „dacă el s-ar fi îmbarcat, aș fi luat eu drumul prin munți“. O anumită propulsiune spre obsenitate determină această oboseală, care nu împiedică totuși omagiul final al însemnării: „Era un om eminent, avînd o sagacitate mai mult ingenioasă decît justă, un talent adevărat și original, scriind rău, dar totuși într-un fel capabil de a izbi imaginația și de a interesa viu pe cititor.“

Era deci un om al acelei Franțe care produsese pe La Rochefoucauld și La Bruyere, pe Fontenelle, Voltaire și Diderot, pe Chamfort și Rivarol, un produs a două secole de sociabilitate rafinată, de conversație și analiză, în timpul cărora s-a pregătit acidul dizolvant al prejudecăților, iluziilor și atitudinilor convenite. În familia lui spirituală, linia aceasta se amestecase însă cu aceea a sensibilității, mai mult a sensibilității preromantice decît a aceleia romantice, mai mult vie decît adîncă, afectînd mai mult nervii decît sufletul, mai mult senzuală decît morală.

Acest fel de a fi, de care au profitat toate operele sale, apărea din organizarea fizică a unui om îndesat și gros, dar nu mic de statură, cu gîtul scurt și fața apoplectică, încadrată de colierul unei bărbi crețe, cu privirile vii și pătrunzătoare, cu o gură „sardonică“, dar cu o frunte frumoasă și cu acea mîină mică și elegantă, care i-a pozat sculptorului Jalley pentru statuia lui Mirabeau.

## 1. IDEILE FILOZOFICE ȘI MORALE

În articolul pe care i-l consacră lui Stendhal în 1840, unul dintre cele dintîi ale întinsei bibliografii stendhaliene, Balzac îl rînduiește pe autorul romanului *La Chartreuse de Parme* printre creatorii moderni ai unei literaturi de idei. „*La Chartreuse de Parme* este capodopera literaturii de idei“, scrie Balzac. Caracterizarea este dintre cele mai potrivite. Trăind în aceeași epocă cu Lamartine, Vigny, Hugo și Musset, luînd parte la mișcarea romantică pe care o susține ca teoretician, Stendhal reprezintă totuși un tip literar destul de deosebit de acel al romanticilor. În timp ce figura acestora din urmă este aceea a unor mari senzitivi, mărturisindu-și sentimentele cele mai intime, afișîndu-și plăgile și durerile, complăcîndu-se în efuzia sentimentală și în evadarea imaginativă, Stendhal nu și-a jucat niciodată personajul său, n-a luat atitudini patetice în fața galeriei emoționale, iar în acele din scrierile sale în care s-a rostit la înțîia persoană, în jurnalele, scrisorile și călătoriile sale, el nu s-a înfățișat altfel decît ca un intelectual curios și cercetător, rece și lucid, stabilind raporturi inedite între faptele observate, construind ipoteze și explicări. Operele capitale ale lui Stendhal vor fi în mare măsură îndatorate felului de a fi al omului și scriitorului. Dar nepropunîndu-ne deocamdată a urmări în romanele și povestirile stendhaliene rodul cercetării lucide a autorului lor, ne oprim în fața sarcinii de a expune atitudinile lui intelectuale, metodele și ideile lui fundamentale, așa cum rezultă ele din scrierile lui minore și din acele mărturii spontane, în care aflăm oarecum materia primă a creațiilor sale mai de seamă.

S-a observat uneori că fizionomia literară a lui Stendhal repetă mai degrabă pe aceea a unui scriitor al veacului al XVIII-lea, decât pe aceea curentă în jurul său. Desigur, veacul al XVIII-lea a cristalizat o altă formă a romanului decât aceea impusă de Stendhal, dar a cunoscut cu președintele de Brosses, cu Abatele Galiani, cu Vauvenargues, Chamfort, Rivarol și Joubert figura unor călători, epistolieri și moralisti, al căror tip revine în Stendhal. S-ar putea vorbi de caracterul oarecum vetust al acestuia, dacă atributul n-ar trebui rezervat acelor scriitori care reprezintă partea moartă, incapabilă de a se regenera, a unei tradiții, nu latura ei vie, aptă să intre în sinteze noi, cum a fost cazul scriitorului nostru.

Tot din veacul al XVIII-lea provin și principalele izvoare de cultură ale lui Stendhal, în primul rând izvoarele ideilor sale. Stendhal este elevul filozofilor sensualiști din descendența lui Locke, apoi al materialiştilor mecaniciști. La Școala centrală din Grenoble, o instituție creată în timpul Consulatului, sub influența directă a ideologului Destutt de Tracy, se predă un învățământ filozofic de observanță sensualistă, după cum rezultă din programa cursurilor predate de abatele Gattel, unul din profesorii cei mai apreciați de tânărul Beyle. Paul Arbelet (*La Jeunesse de Stendhal*, I, p. 281), a publicat un fragment edificator al acestei programe: „Cursurile, ne informează textul amintit, se vor deschide printr-o introducere asupra facultăților și operațiilor spiritului uman, scoasă în primul rând din lucrările lui Locke și Condillac. Acestei analize a cugetării îi va urma analiza vorbirii, care nu este decât cugetarea însăși devenită sensibilă, fie urechii prin sunete, fie ochiului prin caractere. Profesorul va considera, în acord cu *Gramatica generală* a lui Lancelot și cu aceea a lui Beausée, a lui Dumarsais, a lui Condillac și cu Hermès-ul lui Harris etc. elementele cele mai simple ale vorbirii pe care le va urmări treptat pînă la ultimele combinații care sînt rezultatul lor...”. Metoda era aceea a filozofilor sec. XVIII care recunoșteau în gramatica generală instrumentul cel mai eficace al analizei conștiinței, preocuparea centrală a cercetării lor. Neconținut, din primul moment al revelației și pînă tîrziu, în anii maturității, Stendhal va recunoaște cu plăcere tot ce datorează primilor maeștri ai cugetării lui. Încă din 1802, el trimite surorii sale Pauline, de a cărei instrucție se interesa, *Logica* lui Condillac, anunșînd-o că în această carte va găsi „mai multe idei decât în toate bibliotecile lumii”. În *Logica* lui Condillac va putea deprinde Pauline arta de a raționa, va dobîndi lumini asupra punctelor celor mai dificile ale gramaticii și ale algebrei, dar mai cu seamă va înțelege marele adevăr că toate ideile noastre ne vin din simțuri.

Cînd de la Grenoble trece la Paris, cu gîndul de a se prezenta la concursul de intrare în Școala politehnică, Stendhal înmulțește lecturile sale. Este vremea cînd se entuziasmează de La Bruyere, Montaigne și J. J. Rousseau, a cărui emfază îl obosește însă curînd. Iată-l preferînd lectura materialiştilor și sensualiştilor. Cabanis și Tracy devin obiectul „venerației” sale, își amintește autobiograful în *Henri Brulard*. Cînd, în 1817, el face cunoștința personală a lui Destutt de Tracy, salută cu recunoștință în acesta pe creatorul Școalelor centrale. Lectura *Elementelor de ideologie* ale lui Tracy azvîrle în el „semințele a mii de cugetări noi”. Opera lui Cabanis, *Les Rapports du physique et du moral de l'homme*, cu tot stilul ei vag, devine „Biblia” lui. Cu ajutorul doctrinei temperamentelor, dezvoltată în această lucrare, caută el să înțeleagă propriul lui temperament melancolic și timid. Aceeași doctrină va călăuzi observațiile sale asupra diferitelor temperamente naționale, așa cum ieșeau la iveală în trupele *marii armate*, pe vremea campaniei din Rusia. În sfîrșit, Helvétius

fi face să pătrundă adevăratul motiv al acțiunilor omenești. Referințele la Helvétius și la lucrarea acestuia, *De l'Esprit*, se vor succeda neconținut de aci înainte.

Epoca în care Stendhal afirma descendența sa ideologică din sensualiști și materialiști era aceea care onora reacțiunea antisensualistă a lui Royer-Collard și spiritualismul eclectic al lui Victor Cousin, cu marile lor triumfuri oratorice la catedra Facultății de filozofie din Paris. Cu referire la unul din aceștia și la succesul lor pe lângă tineretul universitar al vremii, scrie Stendhal în 1822: „Toate sistemele filozofice sînt adresate tineretului. Cugetătorii, mînați de un amor propriu puțin delicat, adresează acestui bun tineret, sub numele de sisteme de filozofie, niște adevărate romane, fiind siguri că vor fi aplaudați pentru asemenea producții, cu toată căldura proprie vârstei de douăzeci de ani. Acesta a fost secretul lui Platon la Atena și al lui Abélard la Paris, în secolul al XII-lea, după cum, tot la Paris și în zilele noastre, el este întreg secretul unui profesor plin de talent.“ Cum, în noua formulă a spiritualismului eclectic, filozofia kantiană intra cu un mare rol, vechiul discipol al filozofilor parcurge *Examenul filozofiei lui Kant* al lui Tracy, comunicînd lui Sutton Sharpe, corespondentul său din Londra, concluziile relative la ceea ce i se pare a fi obscuritatea lui Kant, acoperind adeseori adevăruri cu totul simple, „care nu mai meritau să fie spuse“.

Eclectismul spiritualist era un produs tipic al Restaurației, manifestarea unui liberalism care încerca să-și concilieze forțele trezite din nou ale reacțiunii. Obscuritatea noii îndrumări îi apare polemistului că „roade din buget, protejată de *cant*-ul societății înalte“, adică de acea ipocrizie care, învinovățind direcția mai veche a materialismului de imoralitate, încerca de fapt să refacă „morga aristocratică prin atitudinile gravității și ale moralității“. Cu această ocazie stabilește Stendhal cele cinci condiții sociale ale filozofării, pe care o concepe ca pe o îndeletnicire militantă, susținută de curaj, luptînd: 1. împotriva modei; 2. împotriva opiniei francezilor bogați, născuți pe la 1810; 3. împotriva celor cincizeci de mii de preoți, dintre care atîția puteau fi și luminați și elocvenți și virtuoși; 4. împotriva „tuturor somităților sociale, care știu să citească și înțeleg limpede că legile propuse de J. Bentham<sup>1</sup> izbesc drept în inima oricărei aristocrații și despoaie pe omul social de orice alte avantaje, în afară de cele pecuniare, pe care tatăl său i le-a putut lăsa, restrîngîndu-l, sub toate raporturile, la singurul său *merit individual*“; 5. împotriva opiniei femeilor mai lesne cîștigate de „imaginile de o frumusețe cerească“ ale filozofiei germane, capabile „să miște inima și să orbească imaginația prin strălucirea lor“. Pentru a fi un bun filozof, hotărăște Stendhal, „trebuie să fii uscat, clar, fără iluzie“. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra condițiilor sociale ale unei bune filozofări și, aș spune, asupra situației ei de clasă, în luptă declarată cu aristocrația legitimistă a Restaurației, Stendhal apropie tipul filozofului, așa cum îl întrevește și preconizează el, de aceea al burgheziei financiare, care urma să se instaleze în curînd la putere, o dată cu Ludovic-Filip, regele burghez. „Un bancher îmbogățit, scrie Stendhal, posedă o parte din caracterul cerut pentru a face descoperiri în filozofie, adică (facultatea) de a vedea clar realitatea, ceea ce este ceva deosebit de (darul) de a vorbi cu elocință despre niște himere strălucitoare“. „Facă domnul să putem fi tot atît de imorali ca Bentham și Helvétius!“.

<sup>1</sup> Filozoful englez, proclamat cetățean de onoare de Convențiune, citat adeseori de Stendhal printre inspiratorii ideilor sale și a cărui „aritmetică morală“ stătea atît de aproape de materialismul lui Helvétius.

Primul principiu al filozofiei lui Stendhal este acel al recursului permanent la experiență, ceea ce include respingerea tuturor prejudecăților, a tuturor opiniilor acceptate și, în primul rînd, a celor religioase. Membru al unei loje francmasonice încă din 1806, Stendhal va respinge dogma religioasă cu atît mai multe motive cu cît afirmațiile acesteia despre o altă lume împiedică poporul să accepte orice reformă a lumii de aici. Motivele atitudinii antireligioase ale lui Stendhal sînt astfel nu numai filozofice, dar și politice, după cum ni se va arăta în curînd. Ele stau, în tot cazul, în legătură cu ceea ce ni se afirmă a fi preocupările capitale și scopurile reflecției filozofice.

Cea dintîi dintre problemele filozofiei este, pentru Stendhal, cunoașterea motivelor care pun în mișcare faptele omenești. Care sînt aceste motive? În primul rînd *temperamentul*, felul propriu al reacțiilor vitale. Împreună cu gînditorii secolului anterior, Stendhal afirmă uneori însemnătatea climatului, încît tăgăduirea influenței acestuia în opera lui Helvétius alcătuiește unul din puținele puncte în care nu poate fi de acord cu maestrul tinereții sale. Principiul este însă îndată extins. În *Istoria picturii în Italia*, recunoașterea importanței climei se asociază cu aceea a plantelor cu care ne hrănim și a animalelor hrănite cu aceleași plante și consumate de noi. Cum plantele și animalele se dezvoltă și ele într-un climat anumit, însemnătatea acestuia în determinarea temperamentului omenesc se introduce pe două căi, pe una directă și pe una indirectă. Ideea despre importanța regimului alimentar în formarea temperamentului este una dintre cele mai vechi ale lui Stendhal. Încă din 1808, pe cînd observa pe germani la Brunswick, notîndu-și concluziile în *Jurnalul* său, el crede a-și putea explica „răceala” temperamentului germanic, prin consumul de pîine neagră, unt, lapte și bere, dar nu și de vinuri generoase. Cum germanul observat semăna atît de puțin cu acel descris de Tacit, ni se vorbește de o probabilă degenerare a tipului străvechi, ceea ce ar explica lipsa unor „genii ardente” în această națiune, cu toată apariția, în secolul anterior, a unui suveran ca Frederic al II-lea. „Climatul sau temperamentul, adaugă Stendhal, determină numai forța resortului. Educația sau moravurile, direcția în care resortul este întrebuințat”. Și astfel însemnările *Jurnalului* din 1808, pentru a-și explica felurile de a fi și de a face ale germanilor, adaugă precizările lor asupra sistemelor de guvernămînt în Germania, care ar fi inculcat națiunii spiritul formalist, „geniul jurisconsult” și asupra lungii deprinderi naționale a lecturii *Bibliei*, răspunzătoare de a fi imprimat acestei națiuni protestante unele din particularitățile mentalității ei.

Dar dacă temperamentul explică resortul acțiunilor omenești și guvernămîntul, adică educația și moravurile, direcția lor, anatomia și fiziologia lămuresc mecanismul acestora. Stendhal se oprește în fața acestei noi probleme examinînd desenele lui Leonardo da Vinci. Discipolul lui Cabanis admiră în acestea dovada profundei științe a artistului despre felul în care se angrenează „diversele piese ale mașinii umane”. Anticipînd într-o anumită măsură teoria psihofiziologică a emoțiilor, admiratorul lui Leonardo știe că expresia acestora, modificările anatomice și fiziologice care le însoțesc, nu sînt un efect, cît o cauză a lor. Există o înșiruire necesară de evenimente care conduce de la primirea unei știri la modificările fiziologice produse de acesta și la emoția corespunzătoare. Leonardo, preconizatorul metodelor moderne ale observației cu o sută de ani înainte de Bacon, a stăpînit într-o măsură cu mult superioară atîtora dintre artiștii moderni „cunoștința faptelor care leagă în chip intim știința pasiunilor cu știința ideilor și cu medicina.” Dar comentatorul lui modern pătrunde cu intuiția pînă la un strat mai adînc decît cel al modificărilor

fiziologice și anume pînă la chimismul organic. „Cine știe, se întreabă el, dacă nu se va găsi odată că fosforul și spiritul stau în conexiune? Se va descoperi atunci un fosforometru pentru corpurile vii.“

Temperamentul și fiziologia, educația și moravurile sînt motive inconștiente sau supraconștiente ale faptelor omenești. Ele nu se ridică sau nu se coboară pînă în conștiința omului. Puterea lor poate fi destul de mare fără să devină conștientă. În centrul conștiinței umane stă motivul fericirii sau al plăcerii, termeni identici pentru hedonistul Stendhal. Într-o scrisoare din 1820 către baronul de Marestre, Stendhal observă că „Helvétius a avut perfectă dreptate atunci cînd a stabilit că principiul utilității și al interesului este conducătorul unic al tuturor acțiunilor omului.“ Dar cum Helvétius îi apare comentatorului său „ca un suflet rece, (care) n-a cunoscut nici iubirea, nici prietenia, nici toate celelalte pasiuni vii care creează interese noi și singulare... el ar fi trebuit să nu folosească niciodată cuvîntul interes și să-l înlocuiască pretutindeni prin cuvîntul plăcere sau principiul utilității“. În realitate, însuși termenul de plăcere, pe care îl folosește cu destulă ezitare, pentru că îl înlocuiește cînd cu acel de fericire, cînd cu acel de utilitate, are nevoie de precizări. El provine din terminologia lui Bentham și nu înseamnă de loc satisfacția simțurilor, ci a conștiinței. Prima frază pe care un tratat de morală s-ar cuveni s-o înscrie în fruntea sa ar fi următoarea: „Regulus, înapoiindu-se la Cartagina pentru a se da pradă unor chinuri îngrozitoare, ascultă de dorința plăcerii sau de vocea interesului“. Este vorba de consulul Atilius Regulus care, căzînd prizonier în primul război punic, obține libertatea de a se înapoia la Roma, unde sfătuiește Senatul să continue războiul, dar se întoarce la Cartagina pentru a primi moartea. Dacă Regulus s-a înapoiat printre cartaginezi, împrejurarea se explică prin dorința sa de a evita durerea pe care i-ar fi produs-o, față de încălcarea jurămîntului său, disprețul celorlalți. Regulus a preferat deci durerea supliciului, mai mică decît durerea rușinii, conform principiului aritmeticii morale a lui Bentham. Singura plăcere pe care a urmărit-o a fost aceea a salvării demnității lui, adică o satisfacție de ordin moral. Cum, în 1829, un colaborator al cunoscutei „Revue de Paris“ îl persiflează pentru motivul de a fi un „învechit partizan al lui Helvétius“, Stendhal proiectează un răspuns în care intercalează scrisoarea fictivă a unui locotenent Louault, povestind cum, după unele ezitări, s-a aruncat în Sena pentru a salva un înecat, evitînd astfel durerea de a trece drept un laș și obținînd plăcerea stimei de sine însuși. Morala lui Stendhal este deci hedonistă, fără a fi deocamdată sensualistă.

A doua problemă fundamentală a filozofiei este, după Stendhal, aceea a mijloacelor pe care individul le întrebuințează pentru a atinge fericirea sau plăcerea. Suma acestor mijloace alcătuiește logica. Logica ar fi deci un capitol al moralei, al filozofiei practice, o artă, în înțelesul mai vechi atribuit acestui cuvînt. Logica s-ar sprijini apoi pe psihologie. În cadrul cunoștințelor relative la motivele acțiunilor omenești, se înscriu raționamentele menite să asigure justa întrebuințare a acestor motive. „O artă, ni se spune, atîrnă totdeauna de o știință; ea este punerea în practică a procedeelor indicate de o știință“. Și cum știința ne dezvăluie, în urmărirea fericirii sau a plăcerii, motivul fundamental al faptelor umane, logica ar fi arta de a nu ne înșela în drumul nostru către fericire.

Nici meșteșugul de a manevra oamenii, prin cunoașterea motivelor lor, n-a rămas străin de gândirea lui Stendhal. O trăsătură de virtuozitate (*la virtù* a lui Machiavelli și a Renașterii), abilitatea în relațiile practice, făcea parte din formula morală a lui Stendhal care, zugrăvind portretele contelui Mosca sau al abatelui Pirard, a exprimat una din veleitățile lui. Logica, arta raționamentelor interesate, adică a singurelor raționamente existente, a fost una din preocupările cele mai statornice ale lui Stendhal. Revenirea la acest subiect colora întreaga lui conversație. Prosper Mérimée, povestindu-și amintirile, a notat odată această trăsătură în felul de a fi al prietenului care, dominat în toate actele lui de imaginație și sensibilitate, de un entuziasm brusc și destul de puțin cugetat, pretindea totuși de a se călăuzi numai de *Logică*, un cuvânt pe care el îl articula „punînd un interval între prima silabă și restul cuvîntului“.

În ce consistă însă fericirea, a cărei căutare alcătuiește principalul motiv al acțiunilor omenеști și a cărei atingere o asigură dezvoltarea logică a raționamentelor noastre? Abia răspunsul acestei întrebări împrumută moralei lui Stendhal caracterul ei sensualist. Fericirea, crede el, o va afla într-o viață străbătută de pasiuni puternice, în energia caracterului sau în energie pur și simplu. „A trăi, scrie Stendhal, înseamnă a simți că trăiești, a avea senzații puternice“. În nenumărate locuri ale scrierilor sale, a deplîns Stendhal dispariția energiei caracterelor în epoca noastră, îngustarea vieții pasionale, degenerarea „plantei umane“. Admirația sa va merge deci către omul pasional al veacurilor medievale și renașcentiste, din a căror galerie cîteva figuri vor descinde în cronicile sale italiene. Epoca mai nouă va reproduce același tip uman în domnișoara de Lespinasse, marea amantă, desigur în Napoleon. Exemplare ale aceleiași spețe abia dacă se mai găsesc în peisajul social al Italiei moderne. Ipocrizia engleză și vanitatea franceză le-au exterminat aproape în întregime. Preocuparea de a fi ca toată lumea, absența individualității, scăderea universală a temperaturii sentimentale, împiedică pe oamenii timpului nostru să „se mai lase în voia căldurii singelui“. „Forța caracterului“ nu se mai găsește astăzi decît printre eroii curții cu juri. Unul din aceștia, ebenistul Laffargue, un tînr care își ucisese amanta necredincioasă, îl reține mai multă vreme în *Memoriile unui turist*. Cazul i se pare semnificativ. „În timp ce clasele înalte ale societății pariziene, scrie Stendhal, par a fi pierdut facultatea de a simți cu forță și statornicie, pasiunile desfășoară o energie înspăimîntătoare în mica burghezie, printre tinerii care, asemenea lui Laffargue, au primit o bună creștere, dar pe care lipsa oricărei averi îi obligă să muncească și îi fac să lupte cu adevăratele nevoi. — Sustrași, prin necesitatea de a munci, nenumăratelor și micilor obligații ale bunei societăți și aceloră dintre modurile ei de a vedea și de a simți care fac ca viața să se închircească, ei păstrează energia voinței, deoarece simt cu energie. Este probabil că toți marii oameni vor ieși de aci înainte din clasa socială căreia îi aparține Laffargue. Napoleon a întrunit altădată aceleași condiții; o bună creștere, o imaginație aprinsă, o sărăcie extremă“. Eroul moral stendhalian este deci exemplarul popular, omul aparținînd păturilor muncitoare, pe care el îl opune burgheziei vremii sale. Marile creații ale lui Stendhal, romanele sale, vor reține unele din aceste concluzii. Creatura în carne și oase, Julien Sorel, trebuie înțeleasă în legătură cu aceste generalizări ale filozofului.

## 2. IDEILE POLITICE

Reflecția politică joacă un mare rol în opera lui Stendhal. Călătoriile, romanele, biografiile, fragmentele autobiografice și narațiunile sale, întinsa lui operă epistolară, aproape tot ce a ieșit din pana lui Stendhal, rezervă un loc foarte întins observației și generalizării politice. Conformându-se înclinării sale permanente, îndemnul de a citi limpede în sine, de a se cunoaște și a preciza, Stendhal n-a pierdut nici o ocazie pentru a-și stabili locul pe harta politică a vremii. Cititorul stendhalian întâmpină declarația politică la fiecare pas. Vorbind despre oameni și moravurile lor, despre peisaje și cărți, povestind o întâmplare recentă sau una din trecutul mai îndepărtat, autorul *Memoriilor unui turist*, al *Preumblărilor în Roma*, al *Vieții lui Napoleon*, al volumului *Roma, Neapole și Florența*, corespondentul lui de Mareste, Sharpe și Stritch se oprește neconținut pentru a introduce observațiile sale în legătură cu regimurile politice și cu soarta pe care acestea le-au făcut oamenilor.

Mare admirator al lui Montesquieu, pe care îl consideră drept unul din cei mai mari scriitori ai Franței, Stendhal este de părere că regimurile politice sînt răspunzătoare de deprinderile și simțirile oamenilor. Natura relațiilor sociale și regimurile politice care le exprimă, explică sentimentele cele mai generale ale unei societăți, atitudinile ei intelectuale și morale, întreaga ei cultură. Cînd, o dată cu expirarea clasicismului, spiritele devin mai atente la fenomenul diversității omenești, al formelor relative pe care le dobîndesc înclinațiile, gusturile și ideile, s-a pus problema cauzelor care le determină. Un răspuns tipic al vremii este că varietatea climelor explică varietatea culturilor. O altă soluție propusă este că oscilațiile conștiinței religioase, raporturile în veșnică transformare ale omului cu divinitatea, ar sta la baza formelor atît de deosebite pe care le scoate la iveală observația culturilor. Astfel de idei au fost transmise de veacul al XVIII-lea veacului următor, revenind adesea în scrierile contemporane. Problema rămîne vie și pentru Stendhal, observator atent și pasionat al felurii omenești, dar propriul lui răspuns la această problemă este că pricina adîncă a varietății umane, a chipului atît de deosebit în care oamenii simt și iubesc, a gustului lor particular în iubire și artă, stă în regimurile politice impuse oamenilor sau acceptate de ei, uneori în acelea rîvnite în mijlocul unor împrejurări opuse, pe care ei le combat și doresc să le transforme.

Psihologia și morala sînt pentru Stendhal capitole ale științei politice. Metoda interpretării politice devine foarte fecundă în mîinile lui. Cînd, pe la 1820, începuse să se discute, sub influențe provenind din afară, problema romantismului (pentru care întrebuițează varianta terminologică italiană *romanticism*) Stendhal este unul dintre cei dintîi care surprinde conexiunea noii îndrumări literare cu liberalismul, orientare progresistă, în acel moment, prin lupta pe care o ducea cu feudalismul. Romanticismul, scrie el prietenului Mareste, în 1820 „ne face să spunem: să examinăm și să disprețuim ceea ce este vechi“. O împrejurare confirmată de faptul că prințul Metternich, cancelarul Austriei, unul din stîlpii reacțiunii europene în epoca Restaurației, simțind primejdia legată de noul curent literar, se declarase pentru literatura academică a ultimilor clasici, în timp ce emulii romantici ai acestora din urmă umpleau închisorile în teritoriile supuse coroanei austriace. Romanticismul ar fi deci una din formele de opoziție față de vechiul regim: o părere cu atît mai remarcabilă, cu cît poezia feudalității, a vechilor eroi nu era de loc o atitudine rară în romantism și preromantism. Dar dacă, sub vîlul înșelător al motivelor literare, Stendhal a putut surprinde cauzalitatea politică mai adîncă a curentului, așa cum



ea n-a încetat să devină mereu mai limpede în Franța, mai ales după 1830, împrejurarea dovedește nu numai valoarea metodei, dar și marea abilitate a mînuitorului ei.

Altă dată, Stendhal se întreabă care pot fi cauzele marii dezvoltări a muzicii și picturii în Italia, un fenomen pe care îl simte strîns legat de locul pe care moravurile italienești îl dau sentimentelor de dragoste. Farmecul societății erotice și muzicale a Milanului îi vorbește cu putere în timpul șederii sale în acest oraș. Revenind în 1826, la Milano, el scrie: „Numai muzica trăiește cu adevărat în Italia și singura îndeletnicire pe care se cuvine s-o ai în această țară este iubirea; celelalte puteri ale sufletului sînt aci stînjinite. Neîncrederea stinge prietenia, în timp ce iubirea rămîne fermecătoare“.

Autorul atîtor memoriale italiene a revenit adeseori asupra înrîuririi pe care regimul de suprimare a tuturor libertăților publice în Italia, încă din prima jumătate a veacului al XVI-lea, dar cu o virulență sporită în epoca dominației austriace asupra Italiei de nord, a exercitat-o asupra dezvoltării artistice a națiunii. Scriind lui Stritch, în 1825, Stendhal ne procură o interesantă probă de analiză politică a fenomenelor culturii intelectuale:

„Din momentul în care tirania, după exemplul lui Filip al II-lea, a pătruns în Italia, adică în prima jumătate a secolului al XIV-lea, a vorbi a devenit primejdia cea mai mare pentru un italian.

„Iată cea mai de seamă trăsătură morală a acestui popor. Iată unul din proverbele lui cele mai familiare: *Un bel tacer non fu mai scritto* (o tăcere frumoasă n-a fost niciodată notată); să adăugăm: de către un spion. Italianul care privește un tablou frumos este ocupat timp de opt ceasuri de sentimentele plăcute pe care acesta i le inspiră. Dacă ascultă o operă nouă, se gîndește la ea opt zile. De ce? Pentru motivul că orice convorbire este imposibilă pentru el, pentru că de aproape trei secole a pierdut cu totul obișnuința convorbirilor. Cum ar mai putea fi el atins de vanitatea franceză? Vanitatea își caută plăcerea în conversație. Vanitatea trăiește vorbind; dar în Italia oricine trebuie să tacă.

„Cînd este vorba de a discuta adevărul unei cugetări sau justetea unei expresii, francezii și englezii care, de trei secole, vorbesc și discută despre toate problemele, manifestă o mare superioritate asupra italianului, care, în discuție, nu este decît un copil fără experiență. Astfel, Italia a produs sub ochii noștri pe Canova, Rossini, Vigano, dar de cincizeci de ani n-a imprimat trei volume de proză, pe care Europa să-și fi dat plăcerea să le citească și să le traducă... (Pe de altă parte) italienii au înțeles încă din 1550, ceea ce nemuritorul La Fontaine a avut îndrăzneala să publice sub domnia lui Ludovic al XIV-lea: „Dușmanul nostru este stăpînul nostru“. De douăsutecincizeci de ani, ființa cea mai urîtă la Torino, Bologna, Modena sau Florența este suveranul. Nimic deci mai absurd decît să-ți expui viața... pentru suveran, adică pentru cel mai mare inamic al fiecăruia... Ocolul a fost cam lung, dar iată-ne în stăpînirea celor două mari izvoare ale muzicii și picturii în Italia: imposibilitatea conversației și discreditul total al virtuților militare“.

Dar Stendhal nu este numai un teoretician politic capabil să explice moravurile și aspectele culturii prin împrejurările politice care le-au generat. Am spus că declarația politică de principii nu este deloc rară în opera lui. Scriind, în epoca funcțiunilor sale consulare la Civita Vecchia, opera autobiografică *Henri Brulard*, el a încercat să urce pînă la cauzele îndepărtate ale atitudinilor sale politice.

Iată-l evocînd împrejurările familiei sale la Grenoble, în timpul Revoluției. Familia lui trecea drept una din cele mai aristocratice ale orașului. Numele tatălui, Chérubin Beyle, apare pe lista celor notorii suspecti; al bunicului Henri Gagnon pe aceea a celor bănuîți. Un văr din Lyon, Santerre, este ghilotinat. Atmosfera casei părintești este din cele mai sumbre, mai pline de ură pentru noul regim. Preoții urmăriți se ascund în casa părintească, unde în zilele de duminică cincizeci-șaizeci de persoane vin să asculte liturgia, oficiată aici sub privirile poliției destul de indulgente, chiar în timpul Teroarei, pentru a nu împiedica aceste întruniri. Copilul, micul Henri Beyle, reacționează însă cu sentimente ostile mediului familiar. Dacă acesta nutrește simțăminte favorabile monarhiei și nobilimii, Henri este un republican îndrăgît. Cînd preoții Ravenaz și Guillbert sînt executați la Grenoble, Henri observă în fața lui Dumolard, confesorul familiei, că vechiul regim spînzurase în orașul lor doi pastori protestanți, o informație pe care o deținea de la bunicul Gagnon. „Parlamentul condamnase pe aceștia din urmă pentru credința lor, în timp ce tribunalul militar îi condamnase pe cei dinții pentru trădarea patriei“. O crimă la fel de odioasă ca aceasta din urmă nu poate să existe, ne spune autorul lui *Henri Brulard*. Cînd se produce executarea lui Ludovic al XVI-lea, revolta familiei Beyle atinge paroxismul. Dar Henri, copilul de zece ani, fu cuprins de una din cele mai mari bucurii ale întregii sale vieți. „Mă simțeam atît de transportat din pricina acestui mare act de justiție națională încît n-am mai putut continua lectura romanului început... și închisei ochii pentru a putea gusta în pace acest mare eveniment“.

Supportînd ferula abatelui Raillanne, nesuferitul pedagog iezuit care îi reprima spontaneitatea vîrstei, Henri rămîne pentru toată viața cu o aversiune marcată pentru religie și preoți. Sentimentele religioase îi erau cu totul străine, ne asigură Prosper Merimee, prietenul maturității sale; ideea Providenței nu-i inspira decît mînie și gînduri de răzbunare, încît „ceea ce scuza pe Dumnezeu (obișnuia Stendhal să spună) este numai faptul că nu există“. Călătorind în Italia, Stendhal culege detalii cu privire la colegiul iezuitic din Modena: „Elevii sînt îndemnați aici să se denunțe unii pe alții, delatorii fiind citați ca modele de cuminenție. Faceți tot ce voiți, li se spunea elevilor, dar spuneți apoi un *Deo gratias* și totul vă va fi iertat“. Trecînd prin Rubiera, al cărui castel servea drept închisoare iezuitismului atotputernic la Modena, amintirile acestea îi stricau orice plăcere călătorului descîrs în Italia pentru a culege senzații delectabile. Cu aceste sentimente, tînărul Beyle apare drept un elev precoce al filozofilor veacului al XVIII-lea, al lui Voltaire și Diderot. Ideile revoluției găsesc în el un teren propice.

Ideile și sentimentele politice ale lui Stendhal au rămas totdeauna împărțite, încît istoricul care dorește să folosească toate documentele și să organizeze sistemul politic al lui Stendhal întîmpină unele contradicții. Dintr-un prim punct de vedere, autorul studiat aci este un liberal format la școala filozofiei luminilor, un burghez antilegitimist, enunțînd idei avansate și făurind proiecte îndrăznețe de reformă, în opoziție declarată cu tendințele Restaurației. Împotriva teoreticianului acesteia, a lui Joseph de Maistre, „prietenul călăului“, autorul scrierii *Du Pape*, el frînge o săgeată, scriindu-i lui Stritch în 1825. În tot timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea și a lui Carol al X-lea pozițiile liberale ale lui Stendhal sînt destul de ferme. Pentru Ludovic al XVIII-lea simte o antipatie evidentă. Zărindu-l, cu marii lui ochi bulbucați, în faeton tras de șase cai, zugrăvește tabloul unui rege „fainéant“, răsărit parcă din adîncurile evului mediu. Altă dată, persi-

fează scrierea compusă de acesta, pe cînd era conte de Provença, asupra călătoriei sale de la Bruxelles la Coblenz. Într-o scrisoare către Mareste, din 1827, îi învinuiește de asasinate pe iezuiții reveniți la putere o dată cu noul rege. Carol al X-lea nu este privit cu mai multă simpatie. Prietenul londonez, Sutton Sharpe, află de la corespondentul său că, în Franța, dezgustul pentru Bourboni și rege devenise general în 1827. Zvonul public spunea că regele se pregătește să execute o lovitură de stat, mergînd asupra Parisului cu 25.000 de oameni, pentru a desființa parlamentul și a numi optzeci de episcopi ca „pairi” ai Franței. Aceluiași prieten îi zugrăvește un tablou al lui Carol al X-lea ca „un rege incapabil să lege două idei laolaltă, bătrîn și libertin, uzat din pricina unei tinereți foarte furtunoase, plină de lașități și înșelătorii, adorînd principiile ultra, profesînd disprețul cel mai sincer pentru tot ce nu aparținea nobilimii din pricina fricii pe care acesta i-o inspiră”. Instituția monarhică este atît de puțin respectată de Stendhal, încît, în *Memoriile unui turist*, se gîndește cu respect la vremea în care revoltele Frondei înflăcăraseră sufletele franceze, deșteptîndu-le din lunga și oribila feudalitate. Epoca aceasta, care dăduse *Cidul* lui Corneille, ar fi putut să înzestreze pe francezi cu alte multe opere de artă, dacă Ludovic al XIV-lea, impunînd regimul său și demoralizînd nobilimea, n-ar fi făcut să urmeze mărețului Corneille, suflet pasionat al unui mare patriot, pe elegantul Racine, expresie a aristocrației comprimate în toate elanurile ei.

Stendhal denunță uneori starca de înjosire a poporului, așa cum i-o hărăzise regimul regalității. Tărănimea din Dombes îi apare bolnavă și superstițioasă. Dar cînd el face, în fața unui oarecare monsieur de M., observația că unul din lucrurile de care Franța ar avea mai multă nevoie ar fi difuzarea învățămîntului elementar, interlocutorul lui respinge ideea cu un accent pasionat. În același mod deplînge Stendhal soarta lucrătorilor din industriile de mătase ale Lyonului, pe care îi observă cersînd pe străzile orașului, ca victime ale șomajului. În alt rînd, el se ridică împotriva așezării nedrepte a impozitelor, care, lovind mica proprietate rurală, lipsește de hrana necesară pe așii dintre copiii țăranilor. Stendhal cere deci impozitul progresiv pe venit, într-o vreme în care lucrul părea o îndrăzneală. Simpatiile sale se asociază deci cu straturile mai adînci ale națiunii. Profesînd astfel de idei, autorul este conștient că scrierile sale nu vor conveni claselor avute și oamenilor bine situați. Prietenului Mareste el îi scrie în 1824: „Nu voi plăcea niciodată oamenilor cu 60.000 franci rentă...”. Iar altă dată, în *Henri Brulard*, el exclamă: „Nu scriu pentru oamenii cu bani și decorații”.

Cînd, după zilele din iulie 1830, se instalează, ca rege al francezilor, Ludovic Filip, Stendhal se manifestă, cum am văzut, ca un prieten al noului regim. Bourbonii detestați dispăruseră, în fine, de pe tronul Franței. Influența iezuită i se părea înlăturată. Stendhal compară, în prefața *Vieții lui Napoleon*, moderația populației în timpul zilelor din iulie cu furia poporului care cucerea Bastilia în 1789. Lucrătorii se comportaseră cu demnitate. În focul evenimentelor, la 1 august 1830, el îi scrie lui Sutton Sharpe, cu sentimente de admirație pentru suta de mii de oameni care se pusese la dispoziția gardei naționale și pentru „admirabilul Lafayette, ancora libertății”. Devotat regimului, poporul va ști să lupte și Parisul i se pare de aci înainte inexpugnabil. Cu trei ani mai înainte, ducele de Orléans, viitorul Ludovic Filip, îi apăruse ca un reprezentant al centrului-stînga, un *wigh* moderat, suportînd antipatia nobilimii din Saint-Germain, care denunța în el un iacobin. Acum, în timpul puterii noului rege, el nu conține să admire progresele Franței,

prosperitatea pe care o remarcă în regiunea Rhonului, marile lucrări executate mai pretutindeni. Vechiul prieten al Revoluției, republicanul îndrăgostit, devine deci un adept al noului regim regal, respinge orice încercare de reintroducere a republicii și se declară un partizan al stărilor existente. Franța i se pare a fi devenit, prin desființarea cenzurii, un model pentru toate burgheziile Europei, o „regină a gândirii“. Sistemul celor două camere i se pare cel mai propriu pentru a garanta libertățile, și el nu ostenește să-l proslăvească și să-l recomande. Intențiile mai adânci ale revoluției franceze abia acum se realizează. „Doresc, scrie el în prefața *Vieții lui Napoleon*, menținerea pură și simplă a stărilor existente. Dar religia mea politică nu mă împiedică de a-nțelege pe aceea a lui Danton, Sieyès, Mirabeau și Napoleon, adevărați întemeietori ai Franței actuale, mari oameni fără de care Franța din 1837 n-ar fi ceea ce este astăzi“. Când însă regimul lui Ludovic Filip, regimul bancherilor, al lui Lafitte și Casimir Périer, determină dezordini insurecționale în diferite puncte ale țării și când reacțiunea pare a se întări, Stendhal este clătinat în convingerile sale. Moravurile politicianismului, corupția marii finanțe compun în el o altă imagine a Franței lui Ludovic Filip, pe care o zugrăvește, cu accente satirice, în romanul *Lucien Leuwen*.

Burghez radical, antilegitimist și ateu, atașat la început regimului lui Ludovic Filip, dar aflând în radicalismul său puțința de a depăși simpatiile primului moment, Stendhal reprezintă tipul intelectualului francez de extracție burgheză, așa cum l-a produs Revoluția și epoca napoleoniană, a căror amintire ferventă și recunoscătoare nu s-a eclipsat pentru el nici în anii Restaurației și nici mai târziu. Am văzut care a fost atitudinea lui Stendhal față de revoluție și în zilele în care el ia parte la evenimentele ei într-o epocă ulterioară. Este necesar să precizăm acum sentimentele lui față de Napoleon și opiniile lui în legătură cu rolul istoric al acestuia. Lucrarea este vrednică a fi încercată pentru motive sporite de faptul că, tocmai în legătură cu cultul lui Napoleon în opera scriitorului nostru, critica a putut comite uneori eroarea de a vedea în Stendhal un prețuitor al forței împotriva dreptului și civilizației, un precursor deci al acelui diletantism al energiei, care încă de la sfârșitul secolului trecut anunța victoriile fascismului în Italia și în Germania.

### 3. ATITUDINEA FAȚĂ DE NAPOLEON

Ofițer și funcționar napoleonian, în prima parte a carierei sale, Stendhal a urmărit de aproape pe Napoleon, l-a văzut din depărtare și mai de aproape, a ajuns să-l cunoască personal și să lucreze sub ordinele lui directe, a trăit întreaga dramă uimitoare a înălțării și căderii lui și i-a consacrat, în general, reflecțiunea cea mai întinsă. Figura lui Napoleon este prezentă în toate scrierile lui Stendhal și lucrează, ca o forță primordială, în psihologia principalilor săi eroi, a lui Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*, a lui Fabricio del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Studiind deci ideile lui Stendhal, acelea consemnate în operele care anunță, pregătesc și comentează creațiile lui cele mai de seamă, ni se impune problema relativă la modul în care scriitorul a răsfrânt figura împăratului și semnificația pe care i-a recunoscut-o.

Istoria relațiilor lui Stendhal cu Napoleon este prezentată în fragmentele autobiografice ale celui dintîi, în jurnalele acestuia și în cîteva din mărturiile contemporanilor. Ea a fost reconstituită de cîteva ori. Nu este cu totul sigur momentul în care Stendhal l-a văzut întîia oară pe Napoleon, poate în 1800, la fortul Bard, cîteva zile după ce primul consul trecuse muntele Saint-Bernard, poate ceva mai tîrziu. Amintirea acelei prime întîlniri a rămas confuză. Totuși, cînd, mai tîrziu, i s-a întîmplat să rezume stările de spirit și ideile pe care le-au inspirat tinereții sale fațetele de arme ale tînărului general și ale primului consul Bonaparte, el a consemnat „entuziasmul pentru virtuțile republicane... disprețul excesiv, mergînd pînă la ură, pentru felurile de a se comporta ale regilor“, adică sentimentele și ideile unui combatant în armatele Revoluției. Aceste stări de spirit se păstrează și în momentul în care Napoleon devine împărat, dar ele se întorc împotriva acestuia. În primul moment, Franța reacționează cu împotrivire față de actul care instituie dictatura imperială. Întrezărit de cîteva ori la spectacolele Operei și ale Comediei Franceze sau în cursul marilor serbări publice ale momentului, Stendhal notează fizionomia împăratului, „surîsul lui teatral“, răceala manifestării populare față de el. În ziua încoronării, la 2 decembrie 1804, ceremonia, alăturînd pe papă cu împăratul, îi apare ca „alianța evidentă a tuturor șarlatanilor... religia venind să sanctifice tirania“. Dar cînd, în 1806, Stendhal este numit elev pe lîngă comisarii de război, evenimentul apare în însemnările scriitorului sub forma că „a fost atașat pe lîngă curtea marelui om“. Zelul noului funcționar imperial devine atît de mare, încît, la 27 octombrie 1806, cînd Napoleon intră în Berlin, el asistă la parada militară organizată cu acest prilej cu revolverul încărcat, la pîndă față de surpriza unui atentat. Există o scrisoare pe care Stendhal, consul la Civita-Vecchia în 1840, o adresează tinerei spaniole, Eugenia Guzman y Palafox, viitoarea contesă de Montijo, devenită apoi soția lui Napoleon al III-lea. Scrisoarea conține amintirea devotamentului ardent al elevului-comisar pentru împărat:

„Înălț mulțumiri Domnului pentru faptul de a fi pătruns, cu pistoalele încărcate cu grijă, la Berlin, în ziua de 26 octombrie 1806. Napoleon îmbrăcase, pentru a-și face intrarea în Berlin, marea lui uniformă de general de divizie. A fost poate singura oară cînd l-am văzut îmbrăcat în felul acesta. Mergea la douăzeci de pași înaintea soldaților; mulțimea tăcută se găsea la doi pași de calul său; ar fi putut să se tragă asupra lui de la toate ferestrele. Promenada teilor, prin care a intrat în Berlin, este un fel de Rembla a Barcelonei. Dacă m-aș fi născut sub ridicolul Ludovic al XV-lea, este sigur că, în ziua de 26 octombrie 1806, m-aș fi plimbat pe bulevard (la Paris), foarte mîndru de costumul meu de mătase gri, cu dungi violete, făcînd pe încrezutul (*le fat*)“.

Devotamentul noului funcționar, devenit comisar adjunct, crește neconținut din momentul acesta, și cînd, în 1807, el este trimis la Brunswick pentru a ridica un impozit de război de cinci milioane, zelul lui îl determină să-l sporească cu alte două milioane în plus. Napoleon aprobă cu satisfacție actul funcționarului său, care primește o gratificație. Prezența lui Stendhal în preajma împăratului este mereu semnalată, la 14 septembrie 1812, la intrarea în Moscova, apoi pe drumul înapoierii, cînd Napoleon este zărit „mergînd cu un baston în mînă“, apoi la Borizow, cînd comisarul adjunct asigură, într-un moment foarte greu, aprovizionarea trupelor, apoi în Silezia în cursul anului 1813. Dar cînd, în 1814, împăratul abdică, Stendhal prevede impopularitatea care va izbi pe toți soldații și funcționarii

imperului. Deși atitudinea sa față de Bourbonii restaurați rămîne tot timpul ostilă, el caută să evite persecuțiile noului regim, asigurînd pe ducele de Feltre, în două scrisori oficiale, că n-a căutat să obțină favoarea „uzurpatorului“ în timpul celor o sută de zile și că „n-a variat niciodată în fidelitatea și devotamentul (său) pentru suveranul legitim“.

Aceste micimi ale omului, al cărui caracter s-ar putea să nu fi fost la nivelul mării sale inteligențe, n-au făcut decît să mascheze, dar nu să altereze, admirația sa pentru eroul iubit al tinereții sale. Cînd, în 1817, Stendhal publică *Histoire de la peinture en Italie*, el o însoțește cu o dedicație destul de nebuloasă: „Celui mai mare dintre suveranii existenți, omului just care ar fi fost liberal prin inima sa, dacă politica nu i-ar fi spus că a fi antiliberal este singurul mijloc de a dăma astăzi“. Critica modernă a recunoscut în aceste rînduri de omagiu, care nu conțin nici un nume propriu, un act de captare a bunăvoinței puternicului țar Alexandru I, făcut într-un moment în care, văzîndu-și compromisă situația în Franța, Stendhal se gîndea să emigreze în Rusia, pentru a deveni profesor de franceză. Dar cînd evenimentele evoluează și sentimentele sale se limpezesc, vechea dedicație este înlocuită cu una nouă, care n-a apărut de altfel decît mulți ani după moartea autorului, în 1854, și care exprimă simpatia pentru Napoleon.

Din momentul publicării *Istoriei picturii în Italia*, Stendhal s-a gîndit necontenit să consacre o lucrare *Vieții lui Napoleon*. Apărută douăzeci de ani după momentul conceperii ei, *Vie de Napoléon Bonaparte* conține narațiunea evenimentelor napoleoniene pînă la expediția în Egipt și asediul cetății Saint-Jean d'Acre, alimentată din impresii personale și din fragmente reproduse din *Memorialul de la Sfînta Elena* și din *Memoriile* dictate de Napoleon lui Montholon și Gourgaud, totul scris fără emfază, în intenție antiromantică deliberată. Primul fragment, cel mai însemnat al operei întregi, conține analiza lucidă a sentimentelor pe care Napoleon le-a inspirat primilor săi soldați:

„Entuziasmul pentru virtuțile republicane, încercat în anii aparținînd încă virstei copilăriei, disprețul excesiv, mîgînd pînă la ură, pentru modurile de a se comporta ale regilor, împotriva cărora se purtau luptele, și chiar pentru obișnuințele militare cele mai simple, practicate de trupele lor, dăduseră multora dintre soldații noștri din 1794 sentimentul că numai francezii ar fi fost oameni înzestrați cu rațiune. În ochii noștri, locuitorii restului Europei, care se băteau pentru a-și păstra lanțurile, nu erau decît niște imbecili vrednici de milă, sau niște oameni necinstiți (fripons) vînduți despoților care ne atacau. Pitt și Cobourg, al căror nume se aude încă, repetat de vechiul ecou al revoluției, ne păreau șefii acestor necinstiți și personificarea întregii trădări și stupidități din lume. Totul era dominat pe atunci de un sentiment profund, ale cărui urme au dispărut. Dacă cititorul are mai puțini de cincizeci de ani, să binevoiască a-și închipui, după cum cărțile i-o arată, că, în 1794, noi n-aveam nici un fel de religie; sentimentul nostru interior și serios era concentrat într-o singură idee: *a fi util patriei*“.

Omagiul primului fragment al *Vieții lui Napoleon* se adresează deci generalului republican, purtătorul libertăților democratice în lume, adversarului regilor și al reacțiunii europene, unificatorul patriei, aceluia care a sădit mai adînc în inimile francezilor sentimentul sacru al patriotismului. Dar, alături de această imagine, Stendhal ne propune și portretul lui Napoleon ca o incarnare a energiei admirate în vechea civilizație a Italiei, un caracter devenit din ce în ce mai rar în democra-

țiile burgheze ale epocii sale, amant pasionat al gloriei, crou al voinței, mare calculator al evenimentelor, pe care le silește să i se supună:

„După părerea mea, scrie Stendhal, nu se poate găsi analogul caracterului lui Napoleon decît printre condottierii și micii principii ai anilor 1400, în Italia: un Sforza, un Piccinino, un Castrucio-Castracani etc. Oameni stranii, dar nu politici adînci, în sensul în care lucrul este înțeles de obicei, ci, dimpotrivă, făcînd neîncetat noi proiecte, pe măsură ce soarta lor se înalță, atenți să surprindă circumstanțele și nebizuindu-se în chip absolut decît pe ei înșiși; suflete eroice, născute într-un secol în care toți oamenii căutau să acționeze, nu să scrie, *carent quia vate sacro*, și explicați numai în parte de contemporanul lor, Machiavelli... Cînd prezența continuă a primejdiei a fost înlocuită de către plăcerile civilizației moderne, rasa lor a dispărut din lume. Atunci... puterea a trecut din mîinile întrepidului senior feudal în acelea ale procuristului necinstit și ale fabricantului răbdător. Astfel, în mijlocul unor pasiuni și al unor evenimente foarte asemănătoare cu ale secolului al XV-lea, pe care le-a fost dat veacurilor moderne să le reproducă, s-a născut Napoleon. Aceste evenimente ar fi putut strivi un geniu mediocru, făcînd din tînărul corsican un sclav plat al Franței; dar Napoleon nu era un astfel de om. Superioritatea sa consta, în întregime, în facultatea de a găsi idei noi, cu o promptitudine de necrezut, de a le judeca cu o rațiune perfectă și de a le pune în executare cu o forță a voinței care nu și-a găsit perechea“.

Generalul republican, campionul democrațiilor burgheze, se întrunește astfel, în tabloul stendhalian al lui Napoleon, cu reincarnarea vechiului *condottiere* sau al feudalului italian trecentist, cu străvechii energii italice, revenită în secolul nostru pentru a-i propune marele său exemplu. Aceste două trăsături îmbinate în portretul lui Stendhal, unul din făuritorii legendei napoleoniene, au tins uneori să se disocieze. Este necesar deci a insista asupra faptului că numai întrunirea ambelor trăsături semnalate completează adevărata imagine stendhaliană a lui Napoleon. Cine nu ține seama de această împrejurare nu poate stabili decît filiații înșelătoare. S-a vorbit astfel despre influența lui Stendhal asupra chipului în care Nietzsche reflectă figura napoleoniană, văzută ca o prefigurare a vitalismului fascinant: „Lui Napoleon îi va reveni cîntea, scrie Nietzsche în *Die frohliche Wissenschaft* 362, de a fi refăcut o lume în care războinicul va învinge încă o dată, în Europa, pe comerciant și pe „filistin“. Napoleon este, pentru Nietzsche, un „adversar al ideilor moderne“, „unul din principalii continuatori ai Renașterii“, acela care a pus din nou în lumină „o anumită față a lumii antice, poate cea mai definitivă din ele, față ei de granit“. Tot astfel, pentru scriitorul francez de dreapta, Maurice Barrès, Napoleon este „profesorul de energie“. „Cînd anii vor fi distrus opera acestui mare om, scrie Barrès, și cînd geniul său nu va mai sfătui în mod util nici pe gînditori, nici popoarele, pentru că toate condițiile vieții individuale și sociale se vor fi schimbat, ceva va subsista mereu; puterea lui de a multiplica energia“ (*Les Déracinés*, VIII). Astfel de interpretări ale fenomenului napoleonian tind deci să izoleze din portretul stendhalian una singură din trăsăturile care îl compun. Stendhal n-a proslăvit însă nicio dată în figura lui Napoleon energia pură, pe condottierul și tiranul renascentist sau pe feudalul italic adversar al civilizației moderne, ci numai însușirile acestuia puse în serviciul civilizației și democrației. Invocarea posibilă a lui Stendhal pentru a legitima irupția forței împotriva cuceririlor democratice ar fi deci cu totul abuzivă; disprețul libertăților n-a stat nicio-

dată în intenția lui. Napoleon era, pentru scriitorul nostru, unul dintre creatorii Franței burgheze și democratice, un nume pe care îl așază alături de Danton, Sieyès și Mirabeau, „adevărații întemeietori ai Franței actuale“, după cum ne asigură el în 1837. În timp ce nietzscheenii elogiau latura negativă a lui Napoleon, Stendhal se apropie, în felul său de a construi figura acestuia, de Heinrich Heine în *Das Buch Le Grand* și în atâtea alte opere ale acestuia.

#### 4. CUNOAȘTEREA POPOARELOR

Cunoașterea popoarelor, a altor țări și moravuri decît cele franceze, a diferitelor temperamente naționale era destul de puțin întinsă în Franța clasică. Secolul al XVIII-lea, introducînd punctul de vedere al relativismului în morală, drept și estetică, începe a descoperi Nordul și Răsăritul, America și Asia. Sentimentul crizei contemporane a civilizației face pe atîția oameni ai vremii, pe Montesquieu, pe Voltaire, pe Diderot și Rousseau, să opună francezilor din vremea lor pe oamenii unor civilizații îndepărtate sau exotice, pe orientali sau pe primitivi. Curiozitatea pentru alte forme ale vieții și culturii aduc pe scriitorii timpului să întreprindă călătorii mai mult sau mai puțin îndepărtate. Oamenii secolului al XVIII-lea au în general o mobilitate cu mult mai mare decît acei ai veacului anterior. Noua burghezie întreprinzătoare se deplasează mai ușor decît ultimii feudali sau nobili curteni în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Această mobilitate este însă mai restrînsă decît a nenumăraților inși care au însoțit fie emigrația în anii revoluției, fie trupele imperiale în Italia, în Germania și Austria, în Slovenia, pe coastele Dalmatice, în Polonia, în Rusia și Spania. Unul dintre aceștia din urmă a fost și Stendhal. Itinerarul lui n-a atins toate etapele lui Napoleon și ale armatelor lui, dar o parte însemnată din ele. Călătorii proprii l-au adus și peste mare, în Anglia. Înclinația l-a făcut să rezideze vreme îndelungată în Italia, unde l-au readus și funcțiile lui consulare. Stendhal își recunoștea cu plăcere calitatea de cosmopolit, în sensul de cetățean al lumii. *Vengo adesso di Cosmopoli* (Vin acum din Cosmopolis), declara el adeseori, împreună cu personajul unei operete a timpului. Patriotismul nu-i lipsea totuși lui Stendhal. Admirația pentru vechea cultură a Franței, sentimentul onoarei naționale sînt foarte vii în sufletul lui. Un astfel de sentiment îl face să resimtă o adîncă revoltă cînd, în 1840, Thiers consimte la concesii umiltoare în chestiunea Orientului și-l determină să declare în fața funcționarilor consulatului său, la Civita-Vecchia, că „guvernul a dezonorat țara printr-o astfel de lașitate și că, din acest moment, încetînd să mai fie francez, adoptă ca patrie orașul în care s-au scurs momentele cele mai fericite ale vieții sale“ (R. Colomb). Acest oraș era Milanul, după cum ne-o arată și inscripția epitafului său: *Avrigo Beyle, milanese*.

Trăind vreme îndelungată în afară de granițele Franței, împlîntînd rădăcini destul de adînci în peisaje străine, studiînd tradițiile și caracterul atîtor popoare, Stendhal rezervă un loc întins, în operele și corespondența sa, cunoașterii națiunilor. „Universul, repeta el cu un autor mai vechi, este o carte din care n-ai citit decît prima pagină, atunci cînd n-ai văzut decît țara ta“. Stendhal a răsfoit această carte în toate sensurile și a compus astfel o variată imagine a Europei centrale, sudice și occidentale, fără analogie în literatura vremii lui. Această



imagine este a unui soldat și a unui funcționar napoleonian, a unui diolomat și a unui călător romantic, amator de psihologie și profesind doctrina temperamentelor. Această doctrină, absorbită din *Rapport du physique et du moral* al lui Cabanis, îl face, atunci când reia clasificarea principalelor temperamente în *Histoire de la peinture en Italie*, să le illustreze și printr-unul sau altul din temperamentele naționale. Dar națiunile rămân oare aceleași de-a lungul întregii lor istorii? Un italian al secolului al XIII-lea și unul de-al celui de-al XIX-lea sînt oare una și aceeași ființă? Stendhal nu studiază psihologia popoarelor în afară de mobilismul vieții istorice, dar este încredințat că o epocă anumită din trecutul lor le-a imprimat marca lor durabilă. Italianul ar fi deci ceea ce l-a făcut felul de viață al comunelor medievale. Pe francez l-a conformat viața de curte în timpul absolutismului, iar pe englez dezvoltarea comercială și industrială la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în veacul următor. Tabloul psihologic al Europei, pe care îl zugrăvește Stendhal, suferă deci de un anumit statism. Limitele caracterizărilor sale decurg din metoda pe care el o folosește, deși, adeseori, ele ni se par încă valabile și totdeauna ingenioase.

Studiind atîtea popoare străine, Stendhal ajunge să-l cunoască mai bine pe al său. Afîndu-se în Italia, în 1817, el opune detașării față de „opinia generală” a italienilor, dependența francezilor de această opinie, teama de ridicol, conformismul și vanitatea, trăsături de caracter pe care nu va osteni apoi să le pună în lumină, de-a lungul întregii lui opere.

„Vanitatea neexistînd în Italia, scrie el în *Rome, Naples et Florence*, un marchiz mînios se va exprima aproape la fel cu lacheul său. Este reversul de medalie al remarcabilei fericiri care acordă acestui popor o poezie naivă și puternică. Italia n-a avut timp de o sută cincizeci de ani o curte disprețuitoare, întemeiată de un om profund în arta vanității (Ludovic al XIV-lea). Marele rege ia în stăpînire opinia și dă fiecărei clase a supușilor săi un model de imitat. Moliere înveșelește pe contemporanii săi, făcîndu-i să rîdă de acei care nu se conformează acestui model: original ajunge sinonim cu prost. — Curtea lui Ludovic al XIV-lea declară necuviincios orice cuvînt pe care marea lui justefe îl pînă în toate gurile; ea curăță și sărăcește limba, proscrisse cuvîntul propriu. Abatele Delille va ajunge să nu mai scrie decît în enigme. Bulevardul este, fără îndoială, promenada cea mai frumoasă din Paris; dar pentru că oricine se poate bucura de ea, și fiindcă Ludovic al XIV-lea a trăit odată, astăzi încă nu-ți este îngăduit să zperi pe bulevard decît pentru tîr-guiei. Influența lui Ludovic al XIV-lea, sensibilă pînă în Anglia, Rusia și Germania, n-a pătruns însă niciodată în Italia. Nimeni n-a devenit aici, vreodată, stăpînul opiniei generale”.

Preocupat de succesul social, orientat cu toate interesele sale către lumea exterioară, francezul ar fi lipsit de acea viață interioară din care se hrănește aptitudinea muzicală a italianului. Instituind, din acest punct de vedere, în *Viața lui Rossini*, comparația dintre italieni și francezi, Stendhal observă chipul în care aceștia din urmă cultivă deopotrivă gloria armelor și pe aceea a literelor, în așa fel încît numele luptei de la Marengo a putut deveni tot atît de celebru ca acel al lui Voltaire. Îndată ce trei francezi se găsesc laolaltă, adaugă Stendhal, adică îndată ce se găsește în societate, francezul ar fi atît de preocupat de vanitate, adică de dorința de a plăcea, de a recolta lauda sau aprobarea, încît, atunci cînd nu se gîndește la succesul probabil al unui calambur, este stăpînit totuși de prudență sau de preocuparea de sine. Vesel din fire, francezul nu se abandonează niciodată veseliei sale, fără rezerve. „Societatea” este, pentru el, cea dintîi dintre preocupările

lui. Adîncimea vieții interioare s-ar resimți. Poporul francez, conchide Stendhal, „este cel mai spiritual și cel mai agreabil, dar cel mai puțin muzical“. În același sens, generalizează autorul în alt loc al aceleiași cărți: „În Franța, pictorul și muzicianul găsesc locul tuturor pasiunilor ocupat de teama abaterii de la miile de conveniențe care îl preocupă“. Călătorind ca turist în Franța, dar atingînd la un moment dat Geneva, pe care o intercalează în relațiunea sa de călătorie, el opune tristeții și gravității calvine a genevezilor ceea ce i se pare a fi „fondul caracterului francez, vesel, satiric, batjocoritor, libertin, cavaleresc, zăpăcit (*etourdi*)“. O verificare a acestui contrast îi vine din faptul că, dintre toți autorii francezi, genevezii ar prefera tocmai pe acei opuși felului mai general de a fi al francezilor, moraliștii „emfatici, rezonabili și triști: Nicolle, de Bonald, Bossuet, Bourdaloue, Abadie“. Veselia franceză ar fi totuși limitată de frica de ridicol, mai cu seamă în părțile de nord ale Franței. „Singura primejdie pentru un francez, ni se spune în *Rome, Naples et Florence*, este ridicolul, pe care nimeni nu îndrăznește să-l braveze la nord de Loira“. Această continuă supraveghere de sine anulează atît de puternic în francezii spontaneitatea naturii, încît *Memoriile unui turist* citează cu interes vorba englezului spiritual și mizantrop, Hazlitt, care pretindea că „la Paris felul natural de a fi nu mai există nici măcar la copiii de opt ani“. Cum Stendhal nu este un observator sistematic, ci un amator de psihologie și un impresionist, se pot semna și unele contradicții în diagnozele sale. Astfel, pe cînd, în 1812, observa, pe malurile Niemenului, trupele formate din atîtea naționalități ale lui Napoleon, cu preocuparea de a verifica doctrina temperamentelor a lui Cabanis, el credea a putea identifica temperamentul sanguin în conaționalii săi francezi. Stendhal n-a pus însă niciodată de acord această observație despre firea cu reacții prompte și puternice a francezului sangvin cu felul de a fi al aceluiași om, după cît se pare atît de preocupat să se conducă în vederea succesului social și, prin urmare, atît de stăpînit.

Caracterul și temperamentul italian nu alcătuiesc numai o piesă utilă pentru delimitarea celui francez, așa cum s-a văzut mai sus. Ele sînt studiate și pentru ele însele. Ba chiar acestora le consacră Stendhal partea cea mai întinsă a preocupărilor sale de psihologie a popoarelor, în opere ca *Histoire de la peinture en Italie, Rome, Naples et Florence, Promenades dans Rome, Vie de Rossini*, apoi în nenumărate locuri ale *Correspondenței* sale. Stendhal a fost un mare admirator al caracterului italian, al energiei, pasionalității și originalității sale. În 1817, pe cînd se afla în Italia, el se gîndește să scrie o *Istorie a energiei în Italia* și proiectul i se pare atît de înaintat, încît el îi comunică lui Romain Colomb că noua sa operă ar fi terminată. Din lucrarea proiectată nu ne-a rămas însă decît scrisoarea din 24 noiembrie 1817, unde, după metoda sa generală, el face să derive temperamentul durabil al italicilor din anumite împrejurări hotărîtoare ale trecutului lor.

„În evul mediu, scrie Stendhal, seniorii Europei striveau domeniile lor și erau striviți la rîndul lor de regi, de pildă de Ludovic al XI-lea. Energia nu putea deci să ia naștere decît în cîteva centre de seniori feudali sau în rege, oameni slăbiți prin bogăție. — În Italia, toate caracterele ardente, toate spiritele active erau în chip inevitabil atrase să-și dispute puterea, această voluptate delicioasă, superioară tuturor celorlalte pentru niște oameni bănuitori sau, cel puțin, mai durabilă. Milano, Geneva, Florența, Rimini, Rubino, Siena, Plesența și douăzeci de alte cetăți erau devorate de flăcările facțiunilor. Cetățenii sacrificau cu bucurie ambiției lor politice grija intereselor particulare și apărarea a ceea ce noi numim drepturile civile. De aici, eternul conflict între familiile puternice, a căror istorie domestică este atît de ciu-

dată, lupta violentă a partidelor, lunga înlănțuire a răzbunărilor, surghiunurilor, catastrofelor. — Iată focarul care a produs războaiele interminabile și nemiloase dintre un oraș și altul, de pildă dintre Siena și Florența, Pisa și Florența etc. Aceeași împrejurare explică invaziile străine ale popoarelor care, înarmate de un rege, puteau înfringe cu ușurință micile orașe învrăjmășite. Căci, să n-o ascundem, împreună cu energia, cvul mediu a lăsat în Italia obișnuința funestă a urii. Acolo, în climatul fericit al Italiei, această pasiune calamitoasă, izbucnește în toată forța ei. Tiraniile bănuitoare, slabe și crude, care guvernară Italia între 1530 și 1796, au schimbat prudența medievală într-o sumbră neîncredere. — De aceea, prima calitate a unei inimi italiene, cînd n-a fost redusă la stupiditate prin bigotism sau tiranie, este energia; a doua, neîncrederea bănuitoare; a treia, voluptatea; a patra, ura . . .”.

Dacă energia este calitatea dominantă a unei mari personalități, se înțelege de ce „vegetația umană este mai puternică aici „decît oriunde aiurea”. Intensitatea pasiunilor imprimă un format mare oricărui individ. „Nu există nimic strîmt sau josnic în modul de a se comporta al unui cizmar și, dacă mîine soarta i-ar trimite o mare avere, cizmarul n-ar fi de loc deplasat în societatea cea mai înaltă”. Nenumărate sînt pasajele în care Stendhal revine, cu o admirație care nu ostenește, asupra energiei și pasionalității italiene. Criminalitatea este, pentru autorul *Preumblărilor în Roma*, care nu disprețuia să-și uimească uneori cititorul, o manifestare a aceleiași energii admirate în caracterul italian. Vorbind despre crimele atît de des comise de către transteverinii romani, Stendhal recunoaște în ele semnul „calității care lipsește mai mult veacului al XIX-lea”, veac fără voință, energie și caracter. Iată însă pe italieni! Nimic vag și nimic afectat în sentimentele și comportările lor. Totul este sincer și direct. Nimic nu stînjenește manifestarea liberă a pasiunii, nici falsa pudoare, nici conveniențele sociale. O tînră mamă nu se sfiște să declare, în fața fiicelor ei, în legătură cu un bărbat: „Ah, iată unul care era făcut pentru mine: știa să iubească în adevăr”. Felul simplu și natural de a se comporta face pe fiecare italian să exprime ceea ce simte sau gîndește în chiar momentul în care simțirea sau gîndirea se constituie în suferință lui. Impulsivitatea mînioasă a italianului este deci notată de mai multe ori. Dar această impulsivitate, îndată ce se consumă, nu mai lasă nici o urmă, încît Stendhal are prilejul să observe, împreună cu exploziile mîniei, bogate în invective, perfectă bonomie a caracterului italian, mai ales în nord, la Milano. Conducîndu-se prin impulsul pasiunilor sale, italianul este disprețuitor de modele; reacțiile opiniei generale îi sînt indiferente; vanitatea îi este străină. Un cunoscător al caracterului italian, generalul Bubna, putea deci să pronunțe vorba de spirit: „Femeile franceze se privesc între ele; italiencele privesc pe bărbați”. Senzația prezentă stăpînește în asemenea măsură pe italian, nepăsarea lui față de conveniențe este atît de mare, încît libertatea moravurilor devine izbitoare în Italia. Legăturile dintre bărbați și femei, în afară de căsătorie, nu sînt niciodată ascunse și apariția unei femei în societate, împreună cu amantul ei, nu surprinde pe nimeni. Libertatea moravurilor trece și în felul de a se exprima al italienilor. Niciodată ei nu recurg la locuri comune; deprinderea de a repeta vorbele altora i-ar plictisi. Totdeauna dispuși să exprime idei personale, ei nu aruncă peste părțile urite ale vieții un vîl milostiv, încît respectul adevărului în expresie este o altă trăsătură remarcată de Stendhal în observațiile sale asupra caracterului roman. În legătură directă cu impulsivitatea pasională stă veselie italiană, pe care psihologul ține s-o deosebească de ușoara veselie a francezului meridional, un tip sangvin. „Veselia italiană are caracterul unei furii”, scrie Stendhal. În același loc el notează

hohotele de râs timp de ceasuri întregi care au stăpînit o societate, pînă la ivirea senzațiilor inconfortabile, în timpul lecturii unor sonete nu tocmai decente. Dar împreună cu această veselie nestăpînită, se observă și concentrarea tăcută și sumbră, acea gravitate remarcabilă printre tinerii milanezi, pînă și printre foarte tinerele eleve ale unei școli de dans. Am mai subliniat, în observațiile lui Stendhal, aceea despre frecvența și intensitatea sentimentelor de ură încercate de sufletul italian. Perfidia în ură mai menținuse încă, pînă într-o epocă apropiată de data însemnărilor sale, după cum ni se afirmă, obiceiul administrării așa zisei *acqua tofana*, teribilul preparat din care îngurgitarea a cîtorva picături în fiecare săptămînă ucidea pe cineva în timpul unui an sau doi. Era o armă împrumutată arsenalului medieval și renescentist, care mai cunoștea cuțitul otrăvit pe o parte, acela care putea să înveineze numai o jumătate din piersica împărțită cu altcineva, apoi inelul legat cu o otrăvită gheară metalică, a cărei atingere, într-o mulțime, ucidea îndată pe adversarul urît sau pe femeia disprețuitoare sau infidelă etc. Caracterul italian împrumută o anumită direcție credinței sale religioase. „Italianul adoră pe Dumnezeu, scrie Stendhal, cu aceeași fibră care îl face să-și idolatrizeze iubita și să iubească muzica“. Evident, la Roma, religia este mai cu seamă practică rituală; morala, ca una care ar putea conduce la examenul personal (un principiu protestant!), este disociată de religie. Asocierea religiozității cu toate pasiunile, cu toate răzbunările nu este de neconceput pentru italian. În sud, la Neapole, religiozitatea ia o formă atît de superstițioasă, încît frica de diavol și credința în miracole nu este de loc rară printre napolitani, chiar printre acei care vor să treacă drept spirite raționaliste, *des esprits forts*. Dar chiar în regiunile nordice ale peninsulei, tot ce se întîmplă este atribuit miracolelor, și superstiția generală rezervă o mare influență și putere preoților, care abuzează de această înclinație a mentalității italiene. În sfîrșit, în firea italianului din sud și împreună cu toți călătorii vremii, Stendhal nu uită să amintească nici de renumitul *dolce far niente*, expresia proprie regiunii pentru acea putere a tentațiilor actuale, pentru acea aplecare către voluptate, care ar alcătui o trăsătură mai generală a firii italiene. Interesul portretului italian schițat de Stendhal, în care observația mai nouă ar avea de rectificat sau de infirmat atîtea trăsături, stă mai cu seamă în faptul de a ne arăta cum răsfrîngea firea și moravurile italiene un călător romantic. Nu rareori, urmărind cum se constituie acest portret, el ni se pare mai semnificativ pentru pozițiile proprii pictorului, decît pentru luminarea modelului.

Multe reflecții a consacrat Stendhal și firii și împrejurărilor engleze. În 1817, cînd debarcă pentru întia oară în Anglia, el notează în *Jurnalul* său: „Emoția pe care am încercat-o acum un ceas, ajungînd la Brighton, a fost tot atît de forte ca și aceea pe care am simțit-o acum șase luni, intrînd în Neapole. Găseam acolo frumusețile naturii, lucrînd asupra mea în ciuda moravurilor sclerozate. Aflu aici libertatea afirmîndu-se prin toate nenorocirile unui stat ruinat“. Totuși, cu prilejul unei noi călătorii, în 1826, scriindu-i lui R. Colomb, sub data de 14 august, Stendhal are prilejul să limiteze entuziasmul său pentru libertățile engleze. Scrisoarea aceasta este unul din textele cele mai importante pe care Stendhal le-a consacrat cunoașterii Angliei și oamenilor săi. Se observă aci, mai întîi, influența mondială a Angliei care n-a încetat să crească din timpul lui Cromwell. Englezii sînt fabricanții lumii. Mai departe se observă însă marea putere pe care continuă s-o dețină proprietarii de pămînt. Aceștia, cînd au o rentă de trei sau patru mii de lire sterline, sînt și judecători de pace, ceea ce dă justiției engleze un caracter de clasă. O trăsătură care se accentuează prin împrejurarea că impozitele judecătorești sînt atît de ridicate,

încît nimeni nu poate începe un proces dacă n-are 25 livre sterline în buzunar. Neajunsul acesta nu este temperat decît de oroarea de publicitate a aristocrației sau de impresia procurorului care poate porni un proces, socotit just, cu speranța că partea condamnată îi va plăti, pînă la urmă, cheltuielile procesului. Lipsa mijloacelor, într-o societate în care distribuția bunurilor este atît de inegală, obligă pe orice englez care n-are o rentă de 800 livre să muncească. Englezii sînt victime ale muncii, scrie Stendhal. O lege specială a interzis obiceiul de a sili pe copiii sub cincisprezece ani să lucreze douăsprezece ore pe zi. „E greu de închipuit că o națiune în asemenea măsură sacrificată (*victimé*) prin muncă să aibă răgazul necesar spiritului, adică considerării nuanțelor care separă ideile, și micilor diferențe dintre evenimente“. Ceea ce dă cheia cunoașterii Angliei este însă situația specială a aristocrației. Fiecare „pair“ este întreținut cu mari cheltuieli de către națiune. Este adevărat că un duce de Wellington, un marchiz de Anglesea, un lord Exmouth au adus servicii, dar totdeauna numai în războaie întreprinse pentru interesul aristocrației, deci împotriva poporului. Pentru a sluji aristocrația, primul-ministru Pitt a triplat datoria publică, datorie care în 1826 absorbea două treimi din impozite. Nevoia de a plăti pe acestea din urmă aprinde încă mai mult febra de activitate în Anglia, unde rari sînt muncitorii care să nu lucreze douăsprezece sau cincisprezece ore pe zi. Acest popor muncitor, constrîns să lucreze pentru aristocrația lui atît de costisitoare, este un popor trist. Liber în singura zi a duminicii, religia îl obligă pe muncitorul englez la exerciții religioase și la austeritate. Duminica este, în Anglia, ziua cea mai tristă a săptămînii. Clerul anglican și cel metodist, beneficiind de mari venituri, mențin pe englezi într-o pietate sumbră, într-o dispoziție funebră, pe care o adîncește rigoarea climatului. Totuși, pînă la eliberarea Statelor Unite, în 1783, Anglia trecea drept țara cea mai liberă a lumii, grație libertății presei și a instituției juriului, și este posibil ca aceste libertăți să înăbușe pînă la urmă abuzul aristocratic și superstiția. Anglia, adaugă Stendhal, va fi mereu citată ca o țară a libertăților, dar „multe țări, înainte de această epocă îndepărtată, vor fi mai libere decît ea“.

Considerațiile din scrisoarea către Colomb sînt baza tuturor generalizărilor cu care Stendhal revine asupra Angliei în alte părți ale corespondenței sale, apoi în *Preumblările în Roma*, în *Viața lui Rossini*, în *De l'Amour*. Tristețea biblică a Angliei este mereu subliniată. De asemenea, utilitarismul ei, un aspect al eticii sale de mari muncitori. „Ori de cîte ori vorbești englezului de vreo descoperire interesantă, de vreo teorie sublimă, el îți răspunde: La ce mi-ar putea servi ele astăzi? Îi trebuie deci o utilitate practică și momentană. Constrînși prin necesitatea de a munci neîncetat pentru a nu muri de foame și de frig, oamenii clasei în care există spirit n-au nici un minut de dat artelor frumoase: iată mari neajunsuri“. Și revenind asupra procesului întreprins și altă dată împotriva aristocrației și cercurilor conservatoare, Stendhal face răspunzătoare de înapoierea spirituală a Angliei „aspra și barbara muncă, aceea care, grație aristocrației d-lui Pitt, apasă asupra bieților englezi timp de douăsprezece ore pe zi“. Asprul rechizitoriu amintește întrucîtva pe acel pe care-l vor face Marx și Engels în pagini consacrate caracterizării societății engleze. Stendhal cunoaște bine probitatea, bunele maniere, siguranța caracterului englez, dar în același timp orgoliul care îi face pe englezi să creadă că lucrurile nu se cuvine să se întîmple în alte părți ale lumii altfel decît în Anglia.

Multe considerații sînt consacrate ipocriziei și timidității orgolioase a englezului, apoi tristeții de extracție religioasă, poate mai puternică în Scoția decît la Londra. Revenind într-o duminică de la biserică, un scoțian spunea prietenului său

francez: „Să nu umblăm așa de repede, am putea avea aerul că ne plimbăm“. Iată un interesant accent al ipocriziei engleze, al renumitului *cant*, pe care nu-l egalează decât soarta de exploatare pe care aristocrația engleză, afirmând principiile ei religioase, o face nefericitului țăran irlandez: „Prin legi, regulamente, contraregulamente și prin suplicii, scrie Stendhal în *De l'Amour*, guvernul a introdus în Irlanda cartoful, și populația irlandeză depășește cu mult (în mizerie) pe aceea din Sicilia; au fost colonizate câteva milioane de țărani degradați și prostiți, zdrobiți de muncă și mizerie, trăind, timp de patruzeci sau cincizeci de ani, o viață nenorocită prin mlaștinile bărtinului Erin, dar plătind cu regularitate dijma. Cu vechea lor religie păgână, nenorociții aceștia ar fi fost fericiți; dar nu, ei au trebuit să adore pe sfântul Patrick. În Irlanda nu se văd decât țărani mai nenorociți decât sălbaticii. Numai că, în loc de o sută de mii, câți ar fi fost în starea de natură, ei sînt (acum) opt milioane, care fac să trăiască în bogăție cinci sute de absenți la Londra și Paris“.

În alte părți ale scrierilor sale, de pildă în *De l'Amour*, Stendhal îmbogățește portretul englezului cu noi trăsături, vorbind despre frumusețea mișcătoare a tinerei engleze, dar și de lipsa ei de originalitate, de puținele ei „idei interesante“, de oroarea ei de vulgaritate, de despotismul modei în sufletul ei, de conformismul și prudența tuturor, ale femeilor și ale bărbaților. Aceste caracterizări sînt urmări ale decii în două planuri; ele opun burgheziei puritane, industriale, triste și încovoiate de muncă imaginea unei aristocrații, stăpînită de un nelimitat orgoliu, folosind pozițiile ei în detrimentul restului națiunii. Nicăieri, în pictura nici uneia din națiunile pe care le-a studiat, Stendhal n-a pus mai viu în lumină contrastul claselor și realitatea exploatareii sociale. Acest portret este mult mai puțin generalizator ca în alte împrejurări, mult mai legat de momentul care a furnizat materialul observațiilor consemnate de portretist.

Dar, poate, dintre toate portretele naționale pe care le-a schițat Stendhal, acel care datează în mai mare măsură, acela mai legat de epoca lui și care, în această calitate, surprinde mai puternic astăzi este portretul germanului. Întemeiază pe observațiile ofițerului și funcționarului napoleonic în vremea rezidării lui la Berlin, Brunswick, Viena, Hamburg, Dresda, Iugolstadt, Königsberg, Göttingen, Ems și în alte localități, unde n-a mai revenit niciodată în epoca maturității sale, portretul germanului la Stendhal este unul din cele mai convenționale pe care le-a făcut vreodată. Omul german văzut aici este asemănător cu acel desemnat de Balzac în *Cousin Pons*; el este „le bon Allemand“ al atîtor romantici, al doamnei de Staël și al lui Gérard de Nerval. Împreună cu cea dintîi din aceștia, Stendhal vede în „entuziasm“ una din trăsăturile cele mai tipice ale caracterului german. „În acest popor dezbinat și împărțit, scrie psihologul din *De l'Amour*, există un fond de entuziasm dulce și tandru, mai degrabă decât ardent și impetuos“. În *Istoria picturii în Italia*, germanii îi apar autorului ca o „națiune sentimentală și fără energie“. Sentimentul, mai ales sentimentul iubirii este pentru german ca „o virtute, ca o emanație a divinității, ca ceva mistic. Acest sentiment nu este viu, impetuos, gelos și tiranic ca în sufletul italian. El e mai degrabă profund și seamănă cu iluminismul (mistic)“.

În altă parte, autorul remarcă înclinația germanilor de a se exalta prin meditație. „Tinerii germani pe care i-am întîlnit, scrie Stendhal în *De l'Amour*, sînt crescuți în mediul sistemelor pretinse filozofice, care nu sînt decât o poezie obscură și rău scrisă, manifestînd însă, sub raportul moral, sublimitatea cea mai înaltă și mai sfîntă. Mi se pare că germanii n-au moștenit din evul mediu republicanismul și pumnalul italienilor, ci o puternică dispoziție către entuziasm și bunăcredință. Din pricina

aceasta, la fiecare zece ani, ei au un alt om mare care trebuie să anuleze pe toți cei pretendenți: un Kant, un Schelling, un Fichte“. Dacă italianul este totdeauna mișcat de pasiuni, de ură și iubire, iar francezul de vanitate, resortul sufletului german este imaginația care îl face, îndată ce se eliberează de interesele sociale cele mai clare și de nevoile elementare ale subsistenței, să se consacre filozofiei, adică „unei nebunii dulci, amabile și, mai ales, fără fiere“. Aplecarea spre formele ceremonioase, sfidînd ridicolul, este de asemeni observată. În fine, încă din notele din *Rome, Naples et Florence*, pătrunzătorul observator remarcă puterea germanului de a intra în forme variate de viață, ceea ce în altă parte numește el „lipsa de caracter a germanilor“, facultatea care îl face, „în loc să raporteze totul la sine, să raporteze totul la alții, așa încît devine asirian citînd o istorie a Asiriei și spaniol sau mexican cînd citește aventurile lui Cortez. Cînd începe să reflecteze, toată lumea are dreptate în ochii săi: un motiv pentru care, după ce visează douăzeci de ani în șir, nu ajunge la nici o concluzie“.

Este incontestabil că portretul german al lui Stendhal este mai ales acel al germanului romantic, adică al unui om sentimental, meditativ și ceremonios, așa cum a existat printre intelectualii din micile centre provinciale, la Iena sau la Heidelberg, laboratoarele propriu-zise ale romantismului german. Chiar cea din urmă dintre trăsăturile stabilite, puterea germanului de a intra în forme și tipuri diferite de viață, care corespunde renumitului *Einfühlung*, puterea de proiectare simpatetică în forme eterogene, cu concluzia posibilă a unei carențe a caracterului propriu, pe care romantismul a teoretizat-o cu deosebită predilecție, se încadrează în acest curent de cultură. Germanul stendhalian este micul burghez german din ultima epocă a feudalității. Acest portret sub care Europa și-a reprezentat multă vreme firea germană a fost foarte perseverent, deoarece îl mai regăsim încă în *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland, dar el nu se mai potrivește de loc cu germanul epocii imperialiste, al epocii lui Bismarck și a lui Wilhelm al II-lea, al metropolelor, al marii industrii și al comerțului mondial și cu atît mai puțin al Germaniei hitleriste, sistematizînd delirul ei sîngeros.

Oricît de depășite, în atîtea din trăsăturile lor, ar fi portretele celor patru națiuni europene pe care le-a cunoscut mai bine, al francezilor, italienilor, englezilor și germanilor, ele nu sînt mai puțin caracteristice pentru lărgimea de orizont a autorului lor, pentru felul inteligenței sale și natura curiozității lui, pentru cunoașterea criteriilor sale de apreciere, pentru simpatiile și repulsiile lui. Portretele naționale ale lui Stendhal sînt, așadar, elemente revelatoare ale propriei lui psihologii.

## 5. DESPRE IUBIRE

A fost nevoie de toate capitolele anterioare pentru a așeza în sfera lor de preocupări considerațiile cuprinse în cartea *De l'Amour*. Opera este mai întîi o lucrare de ideologie. Publicînd, în 1815, renumitele sale *Eléments d'idéologie*, Destutt de Tracy le încheie cu un capitol, rămas de altfel neterminat, asupra problemelor iubirii. Nu este de loc improbabilă ipoteza că, oprindu-se asupra aceluiași subiect, Stendhal a dorit să reia și să completeze ceea ce rămăsese numai schițat în opera maestrului atît de apreciat al tinereții sale. În mai multe părți ale lucrării lui, Stendhal a înfățișat-o ca pe un capitol al analizei conștiinței, cu singura deosebire că, pe cînd ideo-

logii, inspiratorii săi, supun acestei operații viața intelectuală a omului, discipolul lui dorește să-i supună sentimentul dragostei. „Dacă ideologia, scrie Stendhal, este o descriere detaliată și minuțioasă a ideilor și a tuturor părților care le compun, cartea de față este o descriere detaliată și minuțioasă a tuturor sentimentelor care compun pasiunea numită iubire“. Metoda sa va fi analitică. „Cartea care urmează, precizează autorul, explică în chip simplu, conform rațiunii și, pentru a spune astfel, în mod matematic, diferitele sentimente care se succed și a căror totalitate se numește pasiunea iubirii“. Uneori categoria *ideologie* este înlocuită prin aceea de *fiziologie*, un cadru adeseori folosit de scriitorii post-ideologici din vremea Restaurăției și de mai târziu, pînă cînd H. de Balzac dă capodopera genului, o dată cu a sa *Physiologie du mariage*. *De l'Amour* va fi deci nu numai o „ideologie“, dar și o „fiziologie a iubirii“ și nu numai în înțelesul figurat, pe care îl păstrează la unii din predecesorii și urmașii săi, dar și într-un înțeles mai propriu.

Opera este apoi un jurnal intim, în care se împletesc observațiile despre sine cu observațiile despre alții, despre caractere și moravuri ale unor oameni și națiuni străine, culese din bogatul tezaur al călătorului și cosmopolitului. Din acest punct de vedere *Despre iubire* intră în aceeași categorie cu opere precum *Roma*, *Neapole și Florența*, *Preumblările în Roma*, *Memoriile unui turist* etc. Preocuparea de a citi în sine însuși, foarte vie în toate aceste scrieri, ca și în *De l'Amour*, îl face să înlănească și să exprime unul din conceptele sale cheie: *egotismul*, un cuvînt împrumutat vocabularului englez și care desemnează deprinderea de a se examina și arta de a se zugrăvi pe sine. Cum puteau merge oare împreună această tendință și orientarea corespunzătoare dată scrierii sale cu veleitatea de a face din ea un capitol al analizei conștiinței sentimentale a omului? Stendhal nu a omis problema: „Forma pe care am adoptat-o poate fi învinuită de egotism, scrie el. Unui călător i se îngăduie să spună: „Am fost la New York, de acolo m-am imbarcat pentru America de sud, am urcat pînă la Santa-Fé-de-Bogota etc.“. Călătorul nu va fi acuzat că-i place să vorbească despre sine și i se vor ierta toți acești *eu* și *al meu*, pentru că ei răspund chipului celui mai clar și mai interesant de a povesti ce a văzut“. Dar analistului iubirii? Întrucît opera sa este, într-o mare măsură una de călătorii, procedeul vorbirii la persona întîi este scuzabil. Totuși, pudoarea filozofică va învinge pînă la urmă. Notînd o tendință foarte generală a scrisului său, Stendhal va mărturisi rezerva sa metodică: „Fac toate eforturile posibile pentru a fi uscat (sec). Doresc să impun tăcere inimii mele care crede a avea multe de spus. Tremur totdeauna de teama de a nu fi transcris decît un suspin, acolo unde credeam că am notat un adevăr“. Metoda a fost aplicată cu consecvență, dar opera nu și-a pierdut orice transparență. Începînd s-o scrie de la sfîrșitul anului 1819 și terminînd-o la mijlocul anului următor, cartea *Despre iubire* este nutrită din toate amintirile amorului nefericit pentru Matilda Visconti, soția despărțită de soțul său, generalul de origine poloneză, Jean Dembowski. Întreținînd o legătură notorie cu poetul și patriotul italian Ugo Foscolo, doamna Dembowski, „Matilda“ jurnalului, manifesta o rezervă severă pentru noul ei adorator, care trebuia să se mulțumească cu simpla permisiune de a se înfățișa în salonul ei de două ori pe lună. În aceste împrejurări și folosind un procedeu mai general al spiritului său, scriitorul evocă experiențele erotice mai vechi și mai noi și caută să le înțeleagă ca un filozof, fără să anuleze totuși temelia de impresii personale ale generalizărilor lui. Din cînd în cînd, scriitorul însuși apare în scenă sub numele unui Lisio Visconti, Salviati, Delfonte ș.a., după cum Matilda devine Leonora. Operă de analiză și memorial de călătorie, esul *Despre iubire*



conține și pagini de jurnal intim. Citeva din cadrele în care își închidea ideile revin astfel în această nouă operă a lui Stendhal.

Publicată în 1822 în două mici volume, opera nu a atras de loc atenția contemporanilor. Nici punerea ei din nou în vânzare, în 1833, n-a izbutit s-o impună interesului general. Autorul și-a învinuit epoca, vorbind despre atitudinea ei practică și pozitivă, despre lipsa ei de sensibilitate, frîgînd o săgeată, cu această ocazie, împotriva burgheziei vremii. Într-un proiect de prefață, scris probabil în 1826, dar publicat abia în ediția postumă din 1853, Stendhal exprimă, în legătură cu soarta făcută cărții sale, antipatia pe care o nutrea împotriva cercurilor financiare și industriale ale vremii:

„În ciuda multelor griji de a fi clar și lucid, nu pot face miracole; nu pot să dau urechi surzilor și ochi orbilor. Astfel, oamenii bogați și joviali, care au cîștigat o sută de mii de franci în anul care a precedat momentul deschiderii acestei cărți, trebuie s-o închidă repede, mai ales dacă sînt bancheri, manufacturieri, industriași respectabili, adică oameni cu idei eminamente pozitive. Cartea de față ar fi mai puțin neinteligibilă pentru acei care ar fi cîștigat bani la bursă sau la loterie. Un astfel de cîștig poate să se întrunească cu obișnuința de a petrece ceasuri întregi în reverie și de a degusta emoția produsă de un tablou de Proudhon, de o frază de Mozart sau de o anumită privire a femeii la care te gîndești adesea. Nu astfel își pierd însă timpul oamenii care plătesc două mii de lucrători la sfîrșitul fiecărei săptămîni; spiritul acestora este totdeauna întins către util și pozitiv. Visătorul despre care vorbesc este omul pe care aceștia l-ar urî mai mult, dacă timpul le-ar îngădui-o; el este acela pe care le-ar plăcea mai mult să-l ia ca țintă a glumelor lor. Industriașul milionar simte în chip confuz că un astfel de om stimează mai mult o cugetare decît un sac de o mie de franci“.

Este vorba de același fenomen al sfîșierii „raporturilor idilice“, pe care îl vor caracteriza Marx și Engels într-o pagină celebră a *Manifestului comunist*. Și mai tîrziu, în ultimul proiect de prefață, Stendhal revine cu noi considerații asupra neînțelegerii de care s-a izbit cartea sa. De data aceasta, el caută s-o pună în legătură cu forma de guvernămînt a Franței contemporane, responsabilă de a fi alterat vechiul fond al caracterului francez, veselia și aptitudinea sa pasională, înlocuită cu grava demnitate engleză, modelul tuturor burgheziilor liberale mai noi:

„Schimbarea îngrozitoare care ne-a precipitat în plictiseala actuală și care face de neînțeles societatea din 1778, astfel precum o găsim în scrisorile lui Diderot către domnișoara Voland, iubita lui, sau în memoriile doamnei d'Epinay, ne obligă să cercetăm care din guvernămintele noastre succesive a ucis printre noi facultatea de a se înveseli, apropiindu-ne de poporul cel mai trist din lume. Nu ne pricepem cel puțin să copiem parlamentul și onestitatea partidelor lui, singurul lucru posibil născocit de ei. În schimb, cel mai stupid dintre tristele lui concepții, spiritul de demnitate, a înlocuit vechea noastră voioșie franceză, care nu se mai găsește decît în cele cinci sute de baluri ale periferiei pariziene și în sudul Franței, îndată ce trecem de Bordeaux“.

Textul acesta datează, după cum ne asigură Colomb, din 1832, prin urmare dintr-un moment în care entuziasmul autorului pentru regimul lui Ludovic-Filip se răcise, momentul lui *Lucien Leuwen*. Încetînd să mai adere cu epoca în care de altfel scrierile sale nu trezeau nici un ecou, lui Stendhal îi place să evoce vechea Franță, prezentă numai în temperamentul și obiceiurile poporului. Din multiseculara tradiție a Franței, el ar fi putut aminti o lungă serie de scrieri consacrate psihologiei

iubirii, de la *Le Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris și Jean de Meung pînă la *Clélie* a domnișoarei de Scudery cu renumita sa *Carte du Tendre* și pînă la nenumăratele încercări de geografie galantă care i-au urmat acesteia. *De l'Amour* se situează pe aceeași linie a dialecticii erotice, numai că spiritul care o inspiră nu mai este accl al cavalerismului medieval sau al galanteriei prețioase, ci al analizei psihologice mai noi.

Autorul începe prin a distinge patru tipuri ale iubirii: *iubirea-pasiune, iubirea-gust, iubirea fizică și iubirea din vanitate*. Fiecare din aceste feluri ale iubirii se specifică mai departe prin cele șase temperamente pe care le distinge împreună cu Cabanis: *sangvinul, biliosul, melancolicul, flegmaticul, nervosul și atleticul*. Urmează o nouă specificare prin felurile regimurilor politice (*despotism asiatic, monarhie absolută, aristocrație cu chartă, republică federativă, monarhie constituțională, stări revoluționare*) și prin caracterelor naționale (*francez, italian, german, englez, spaniol* etc.). Vîrstele omului și particularitățile individuale intervin în fine să coloreze sentimentul iubirii în fiecare ins. Sistemul este deci schișat în ansamblu, dar nu este realizat în fiecare din punctele lui. Intenția sistematică rămîne mai mult o veleitate, interesul cărții provenind nu atît din construcția ei generală, destul de descusută, cît din ascuțimea observației psihologice și din ingeniozitatea generalizărilor sub care simțim neconținut experiența personală a unui spirit pătrunzător și sensibil.

Partea cea mai întinsă a lucrării este consacrată nașterii iubirii și dezvoltării ei. Iubirea, ni se spune, începe prin admirație, continuă prin închipuirea unei plăceri și prin speranța realizării acesteia. Urmează procesul de cristalizare, un termen care s-a bucurat de o întinsă difuzare, dar care autorului i se părea atît de îndrăzneț, încît el simte nevoia să-și prezinte în acest punct opera drept simpla traducere a unui manuscris italian datorit fictivului Lisio Visconti. Ce este această cristalizare? O comparație ne-o va lămuri:

„În minele de sare de la Salzburg există obiceiul să se arunce în adîncimile lor părăsite o ramură desfrunzită de iarnă; după două sau trei luni, ea este scoasă plină de cristalizări strălucitoare: cele mai mici dintre ramificările ei, nu mai mari decît piciorul unui lăstun, sînt împodobite cu o infinite de diamante, mobile și lucitoare; ramura primitivă nu mai poate fi recunoscută. Ceea ce numesc cristalizare este acea operație a spiritului care scoate din tot ce i se înfățișează descoperirea că obiectul iubit are noi perfecțiuni“.

Cristalizarea este mai abundentă la civilizat decît la primitiv, pentru care nevoile practice ale vieții îngustează răstimpul acordat cristalizărilor și apropie momentul posesiunii. Pentru ca iubirea să nu se istovească, este nevoie de un nou mijloc de a fixa atenția. Așa apare îndoiala, cu exigența ei de a face ca semnele iubirii acceptate să se înmulțească. Intervine atunci a doua cristalizare, aceea pe care o produce dorința mereu mai intensă a posesiunii, speranța de a o obține sau teama de a o pierde. Momentul cel mai dramatic al iubirii este însă acela în care amantul înțelege falsitatea construcției sale sentimentale și abate mase întregi ale cristalizărilor. Care este raportul dintre iubire și frumusețe? Stendhal execută în precizarea acestui raport o adevărată „revoluție copernicană“. Anticii credeau că iubirea este produsă de frumusețe. Stendhal este de părere că frumusețea este produsă de iubire. „Frumusețea, scrie el, nu este decît făgăduința fericirii“<sup>1</sup>. Înfrîngerea vechii

<sup>1</sup> Maximă celebră pe care Stendhal o va relua în ediția din 1825 a scrierii *Rome, Naples et Florence*, sub data de 28 octombrie 1816.

prejudecăți este încă mai îndrăzneată. Frumusețea este de fapt „detronată de iubire“. Lucrarea cristalizării este oarecum independentă de frumusețea trăsăturilor: „Alberic întâlnește într-o lojă de teatru o femeie mai frumoasă decât iubita lui... adică ale cărei trăsături promit trei unități de fericire în loc de două (presupunând că frumusețea perfectă dă o cantitate de fericire exprimată prin numărul patru). Este oare de mirare ca Alberic să prefere trăsăturile iubitei lui, care-i făgăduiesc o sută de unități de fericire?“. Detronarea frumuseții este, în teoria lui Stendhal, unul din momentele cele mai caracteristice ale tipului de iubire pe care îl teoretizează, iubirea romantică sau, pentru a ne servi de propria clasificare a lui Stendhal, iubirea-pasiune. Dintre cele patru modalități ale iubirii, aceasta este singura pe care el o înțelege cu adevărat și pe care o descrie ca filozof, înainte de a o întrupa în personajele romanelor sale. Iubirea-pasiune este aceea a Heloisei pentru Abelard; când ea se dezvoltă într-un temperament melancolic ea devine iubirea lui Don Carlos pentru regina Elisabeta, în drama lui Schiller. Ea este și iubirea Juliei d'Etange, a domnișoarei de Lespinasse, a Sofiei lui Mirabeau, a lui Werther. Comparând tipul uman al acesteia cu acel al lui Don Juan, dezvoltările lui Stendhal marchează afinitatea sa hotărîtă pentru cel dintîi:

„Iubirea în felul lui Werther deschide sufletul tuturor artelor, tuturor impresiilor dulci și romantice, luminii de lună, frumuseții pădurilor, aceleia a picturii, într-un cuvînt sentimentului și degustării frumosului, sub orice formă s-ar prezenta, chiar sub o haină de aba. Ceea ce mă face să-i cred pe Wertheri mai fericîți este faptul că Don Juan reduce iubirea la o întreprindere obișnuită. În loc de a modela ca Werther realitățile pe dorințe, dorințele lui Don Juan sînt imperfect satisfăcute de recea realitate, așa cum se întîmplă în ambiție, avarie și alte pasiuni. În loc de a se pierde în reveriile încîntătoare ale cristalizării, Don Juan gindește ca un general la succesul manevrelor sale și, într-un cuvînt, ucide iubirea în loc să se bucure mai intens de ea, așa cum se crede de obicei“.

A crezut oare Stendhal că iubirea-pasiune, către care se îndreaptă toate preferințele sale, este forma proprie sentimentului iubirii în tradiția occidentală? Primul ei monument este cuprins în poezia trubadurescă și în moravurile societății feudale a secolului al XII-lea. Desigur, pentru a marca descendența propriului său concept erotic din această veche formă a iubirii, Stendhal împrumută cîteva din capitolele cărții sale din opera de curînd apărută a lui Raynouard despre poezia trubadurilor. Printre aceste capitole, unul tratează despre Codurile de amor ale veacului al XII-lea, adică despre acele prime încercări de raționalizare ale sentimentului iubirii care vor deveni tradiționale în Franța și a căror ultimă cristalizare literară va fi tocmai tratatul lui Stendhal. Linia tradițională a iubirii-pasiune nu poate însă urca mai sus decât erotica medievală. În lumea antică, iubirea este exclusiv fizică, infidelă și venală. Anticii, ni se lămurește, „n-au avut niciodată ideea acelor sentimente sublime care, după treisprezece secole, au făcut să palpate sînul iubitoarei Heloise“. Încă o dată, așadar, îl vedem pe Stendhal studiînd sentimentele oamenilor în legătură cu viața lor istorică. Modalitatea acestor sentimente nu mai apare analistului lor modern eternă, fixată o dată pentru totdeauna, imuabilă. Sentimentele se modelează după dezvoltarea societăților omenești și după întreaga lor varietate în timp și spațiu. Iubirea antică este deci alta decât aceea medievală și dacă, din aceasta din urmă, o ramură continuă să înverzească și astăzi, autorul ne ajută s-o identificăm printre varietățile naționale moderne ale sentimentului iubirii. Iubirea-pasiune este, pentru Stendhal, aceea pe care a observat-o mai des în societatea italiană, aceea care corespunde

punde temperamentului pasional al omului italian, energiei și vehemenței sale interioare. Să mai adăugăm că iubirea-pasiune realizează și propriul ideal stendhalian al fericirii, așa cum ne-au făcut a-l cunoaște unele din paginile anterioare.

Prin urmărirea varietăților sociale și naționale ale sentimentului iubirii, Stendhal depășește cadrul psihologiei în secolul XVIII care, studiind omul în general, procesul formării ideilor lui în afară de orice condiționare temporală sau spațială, se menținea de fapt pe temeliile raționalismului clasic. Reclamându-se de la psihologii secolului XVIII și aparținându-le de fapt, prin metoda analitică pe care o aplică, Stendhal îi părăsește prin ideea sa mai bogată cu privire la om și la natura vieții sale sufletești. În imaginea stendhaliană despre om intră factori, determinări și condiții rămase necunoscute psihologilor veacului anterior, ca și înaintașilor clasici ai acestora. Această nouă icoană a omului este un rod al romantismului mai nou, căruia Stendhal i se alătură ca teoretician literar.

## 6. IDEILE ESTETICE ȘI LITERARE

Ideile estetice și literare ale lui Stendhal alcătuiesc o altă consecință a pozițiilor sale filozofice. Deși intenția sistematică este cu totul străină scriitorului, care pornește mai mult de la impresii decât de la principii, legătura dintre acestea, atunci când i se întâmplă să le formuleze, este totuși vizibilă. Cititorul lui Stendhal va putea să nu observe identitatea de poziții și de metodă dintre scrieri precum micul tratat *Despre iubire, Istoria picturii în Italia* și manifestul *Racine și Shakespeare*. Psihologul este prezent și în aceste din urmă scrieri, cu preocuparea sa de a analiza impresiile de artă, pentru a le reduce la elementele lor. Filozoful sensualist și materialist, cugetătorul social convins de acțiunea regimurilor politice asupra faptelor de cultură, se manifestă și când este vorba de a preciza acțiunea temperamentelor, a climatelor și a guvernămintelor asupra fenomenelor artei.

O astfel de metodă și rezultatele produse de ea trebuiesc apărute împotriva idealismului estetic neoclasic, așa cum se formase în lucrările arheologice ale veacului anterior. Un Mengs, un Winckelmann stabiliseră conceptul unui frumos ideal, realizat de greci. Modernilor nu le rămânea decât să-l întrupeze în operele lor. Canova se conformase acestor îndrumări în sculpturile sale. Stendhal se înscrie însă împotriva unor astfel de concepții. Frumosul grec, ne arată el, s-a format încetul cu încetul. El este un produs istoric, care a evoluat în legătură cu împrejurările de viață ale oamenilor care l-au produs. Când arta greacă, în epoca ei clasică, a creat capodoperele ei, filozofii au teoretizat-o ca pe un ideal etern. Filozofilor greci le-a lipsit simțul relativității istorice. Pentru a ilustra situația, Stendhal închipuie următorul apolog, împrumutat din Voltaire: „Un fir de iarbă vorbea cu sora lui: „Vai, surioară, vād apropiindu-se un monstru devorant, un animal înspăimîntător care mă strivește cu picioarele lui largi. Gura îi este înarmată cu un rînd de coase ascuțite, cu care mă taie, mă sfîșie și mă înghite. Oamenii spun că monstrul acesta este o oaie“. Ceea ce le-a lipsit lui Platon, lui Socrates și lui Aristot este faptul de a nu fi auzit această convorbire.“ Nevinovata și gingașa oaie este deci, pentru firul de iarbă, un monstru înspăimîntător. Pozițiile privitorului, interesele și sensibilitatea lui determină aspectul și valoarea obiectelor, adică felul lor de a fi simțite. S-ar putea oare ca lucrurile să se schimbe atunci când este vorba de obiectele artei? Este posibil un frumos

ideal și imuabil, pe care grecii să-l fi găsit dintr-o dată și pentru toți oamenii, pentru toate timpurile și toate meridianele? Filozofii și artiștii idealiști o cred adeseori, deși există atâtea motive să le opunem îndoiala noastră. Stendhal o va face printre cei dintîi, distingînd între frumosul antic și cel modern, produse ale unor împrejurări deosebite, care, dînd cîte o altă formă sensibilității omenești, o fac să ceară artei tot alte și alte aspecte.

Pentru a înțelege cum s-a format și care sînt caracterele frumosului grec, trebuie să ne gîndim la relativa lui primitivitate. La întrebarea: „Unde putem găsi pe vechii greci?” Stendhal răspunde: „Nu în colțul întunecat al unei vaste biblioteci, aplecați pe pupitre mobile încărcate cu o lungă serie de manuscrise prăfuite”, ci cu o pușcă în mîini, în pădurile Americii, vîînd împreună cu sălbaticii din Uabas. Climatul este acolo mai puțin fericit; dar iată unde se găsesc astăzi Achilii și Herculii. Pentru niște oameni de pe această treaptă a civilizației, calitatea cea mai prețuită este forța, apoi tinerețea, „care promite o lungă folosire a forței”. Iată însușirile care apar în reprezentările sculptorilor greci ai omului. Și cum forța și tinerețea bărbatului sînt apreciate în primul rînd de femei, urmează că „artiștii vor lua ca model pe acela care le va fi indicat de opinia femeilor.” Stendhal nu este departe de ideea că un interes sexual se amestecă în admirația estetică. „La prima origine a sentimentului frumosului, întocmai ca în iubirea maternă, intră poate puțin instinct”. În condițiile primitive de viață, înțelepciunea conducătorilor, prudența și justiția lor sînt însușirile cele mai apreciate. Statuarul grec le va reprezenta în imaginile zeilor. Nu putem urmări aci toate detaliile construcției stendhaliene. Ne mulțumim să consemnăm rezultatul. „Frumusețea antică este expresia unui caracter util”. S-ar putea oare ca principiul să varieze cînd este vorba de frumosul modern? Împrejurările noastre de viață sînt altele decît acelea ale lumii vechi. Forța fizică, manifestată și apreciată în acțiuni războinice, a fost condiția înfloririi artistice și în alte etape ale istoriei, de pildă în Renașterea italiană. În introducerea *Istoriei picturii în Italia*, Stendhal face observația că între 1452 și 1492 s-au născut cei mai de seamă artiști ai Renașterii italiene: Leonardo da Vinci și Tizian, Giorgione și Michelangelo, Rafael și Andrea del Sarto, Giulio Romano și Correggio. În această vreme, Italia trece printr-o epocă de mari acțiuni militare. Este vremea în care peninsula devine cîmpul rivalității dintre francezi, spanioli și imperiali. Luptele dintre familiile domnitoare autohtone complică tabloul. „Marii pictori amintiți au fost contemporanii acestor evenimente. Leonardo execută portretul lui Carol al VIII-lea și Tizian pe al lui Bayard. Mîndrul Carol Quintul ridică penelul căzut al lui Tizian și-l face apoi conte al imperiului. Michelangelo fu exilat din patria sa printr-o revoluție și o apără, ca inginer, în memorabilul asediu pe care libertatea îl susține împotriva Medicilor. Cînd căderea lui Ludovic îl izgonește din Milano pe Leonardo, acesta se duce să moară la curtea lui Francisc I. Giulio Romano fuge din Roma după prădarea ei în 1527 și conduce reclădirea Mantovei. Astfel, strălucitoarea epocă a picturii a înflorit în mijlocul bătăliilor și a schimbărilor de guvern”. Forța a fost totdeauna terenul de cultură al frumuseții. Dar despre ce fel de forță poate fi vorba în vremea noastră? Care este varietatea producătoare a idealului modern al frumuseții? „În moravurile noastre, observă Stendhal, forța este spiritul însoțit de un grad foarte obișnuit de forță propriu-zisă. Grație armelor noastre, forța nu mai este o calitate fizică, ci mai de grabă curaj. Posedă forța spiritul care pune în mișcare armele tehnice. Mo-

dernii se bat destul de puțin. Horatius Cocles nu mai există printre noi. Marea forță nu mai este utilă în bătălii . . . În 1763, spiritul lui Beaumarchais nu era oare o mare forță? Dar Beaumarchais nu se bătea de loc“. Idealul frumuseții moderne va conține deci o trăsătură spirituală, pe care cei vechi n-o cunoșteau și nu știau s-o aprecieze. Stendhal se va aplica să detalieze caracterele frumuseții moderne, printre care distingem: un spirit foarte viu, grație în trăsături, o privire scinteind de inteligență, veselie, sensibilitate, aerul agil al tinereții. Artă modernă se va conduce de acest ideal al frumuseții, respingând imaginația. Putem să admirăm statuia lui Meleagru în muzee, dar figura lui, într-o împrejurare modernă, ar fi judecată ridicolă și greoaie. Reprezentările artei moderne ar putea face oare abstracție de aceste orientări ale sensibilității noastre? Desigur că nu. Teoria frumosului ideal și etern face parte dintre prejudecățile absurde.

O aplicare a aceloraiși idei, în legătură cu unele discuții literare ale vremii, a dat Stendhal în *Racine et Shakespeare*, un titlu care a apărut deopotrivă pe o mică broșură din 1823 și în fruntea unui text ceva mai întins din 1825, provocat de intervenția antiromantică, pronunțată la Academia Franceză, de Auger, secretarul perpetuu al acestei instituții. Deși, în 1823, romantismul francez nu produsese încă manifestele sale și nu luase o conștiință limpede de sine, termenul începuse să circule și problema se punea. Mișcarea avea deocamdată mai multă amploare în Italia, de unde Stendhal se înapoia de curând și unde Manzoni dăduse cu prefața *Contelui de Carmagnola* și cu *Scrisoarea către dl. Chauvet asupra unităților* (1829), primele documente ale noii mișcări. Manzoni afirmase principiul că orice literatură trebuie să fie națională și că a sosit vremea ca regulile pedante ale clasicismului să fie abandonate. Romanticismul italian reținea deci numai o parte din tendințele varietăților lui engleze și germane. În schimb, el era o mișcare conexată cu liberalismul politic, una din formele opoziției față de opresiunea austriacă, aceea care, susținând toate orînduirile vechiului regim, sprijinea și expresia lor literară. Am văzut că prințul Metternich se pronunțase pentru clasicism. Situarea politică a romantismului italian, mișcare îmbrățișată de patrioții liberali ai peninsulei, îl făcuse pe Stendhal să-l privească cu simpatie. Pînă să-și dea seama că mișcarea va lua în Franța forme legitimize, paseiste și religioase, Stendhal va deveni apologetul ei. Romanticismul va fi pentru el o mișcare literară orientată împotriva trecutului, binevenită pentru acest motiv. Broșura din 1823 expune aceste poziții:

„Romanticismul este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă literatura care le oferea cea mai mare plăcere cu puțință străbunilor lor. Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici: ei dădură grecilor adunați în teatrele Atenei tragediile care, potrivit obiceiurilor morale ale acestui popor, potrivit religiei și prejudecăților lor despre ceea ce alcătuiește demnitatea omului, trebuiau să le procure maxima plăcere posibilă. A imita astăzi pe Sofocle și Euripide și a pretinde că aceste imitații nu vor face să caște pe francezii veacului al XIX-lea, iată în ce constă clasicismul. — Nu ezit să susțin că Racine a fost romantic; el a dat marchizilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea o pictură a pasiunilor, temperată prin extrema demnitate care era pe-atunci la modă, și care făcea ca un duce de pe la 1670, chiar în momentele revărsărilor celor mai tandre ale iubirii părintești, să nu uite, adresîndu-se fiului său, a-i spune *Monsieur*“.

Dezbaterea este reluată în 1825, în urma amintitei ieșiri a lui Auger și are un ascuțit polemic mai precis. Noua scriere este alcătuită dintr-un șir de zece scrisori, dintre care trei sînt presupuse a fi adresate de un clasic unui romantic, celelalte conținînd replica romanticului. Dialogul care se înfiripează în aceste condiții sporește dramatismul dezbaterii și mica publicație a lui Stendhal se bucură de un succes pe care nu-l cunoscuse broșura anterioară. Stendhal trece aici, pentru opinia publică a vremii, în rîndul luptătorilor pentru cauza romantică, deși întreaga lui formație și toate înclinările lui, care îl legau mai degrabă de literatura veacului anterior decît de noua formulă, îl indicau atît de puțin pentru acest rol. Ideile publicației din 1825 nu adaugă nimic esențial broșurii anterioare. Reducînd discuția la problema teatrului, Stendhal se pronunță împotriva versului alexandrin, împotriva tiradei și a unităților. Întregul sistem al lui Racine i se pare perimat. El dorește o tragedie în proză, înfățișînd o acțiune care durează mai multe luni și se petrece în locuri diferite. Închipuie chiar o *Moarte a lui Henric al III-lea*, în care patru acte s-ar fi petrecut la Paris, concentrînd evenimentele unei luni întregi, ultimul act avînd loc la Saint Cloud. Tot astfel, Stendhal dorește o comedie romantică, liberă de toate prejudecățile clasice, bazată pe observația realității sociale contemporane. În această privință, el schițează sub titlul *Lanfranc ou le poète*, o comedie după gustul său, care va deveni mai degrabă al realiștilor, decît al romanticilor, în numele cărora credea că vorbește:

„*Lanfranc ou le poète* este o comedie romantică, pentru că evenimentele ei se aseamănă cu ceea ce se întîmplă în fiecare zi sub ochii noștri. Autorii, marii aristocrați, judecătorii, avocații, oamenii de litere ai tezaurului public (!), spionii etc., care vorbesc și se mișcă în această comedie, sînt deopotrivă cu acei pe care îi întîlnim în fiecare zi în saloane; nu numai afectați, dar mai țepeni decît în natură, ceea ce, desigur, este suficient. Personajele comediei clasice, dimpotrivă, par împodobite cu o îndoită mască: mai întîi groaznica afectare pe care ne simțim obligați s-o purtăm în lume, sub pedeapsa de a nu ne bucura de considerația ei, apoi afectarea, încă mai ridicolă, a nobleții, pe care poetul le-o împrumută cu de la sine putere, traducîndu-le gîndurile în versuri alexandrine“.

Manifestul romantic al lui Stendhal este deci foarte realist. Eticheta romantică este însă păstrată și mai departe. Dacă luăm bine seama, adaugă autorul, marii scriitori au fost totdeauna romantici, pentru că s-au inspirat din realitățile timpului lor. Clasicismul n-ar fi altceva decît literatura imitatorilor fără originalitate. „Moliere era romantic în 1670, deoarece curtea era plină de Oronți și castelele provinciei de Alcești foarte nemulțumiți. Dacă-i înțelegi bine, toți marii scriitori au fost niște romantici ai vremii lor. Numai după un secol de la moartea lor, devin clasici oamenii care îi copiază în loc să deschidă ochii și să imite natura“.

Dobîndea astfel o nouă aplicare principiul că arta, adevărata artă, exprimă în toate împrejurările o anumită societate și că formulele generale, reputate a fi valabile în toate timpurile și în orice societate, nu sînt adoptate decît de simplii imitatori. Evident, Shakespeare este și el un poet al timpului său și, ca atare, a-l opune lui Racine înseamnă a dori să înlături o imitație prin alta. Cîțiva critici s-au oprit în fața acestei „contradicții“. Antagonismul care dă titlul său scrierilor din 1823 și 1825 n-are însă alt sens decît acela al unei încercări de a ruina un model devenit primejdios prin dogmatismul care-l propunea și prin frecvența cu care era imitat. Shakespeare contra Racine, mai înseamnă apoi, în afară de expresia rezistenței față

de suzeranitatea formulei clasice, invocarea analogiei care putea să justifice o artă națională și eliberată de regule. Cu același rol fusese adeseori invocat Shakespeare în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de numeroși scriitori, în Franța și Germania, de Delaplace și Diderot, de Lessing, de Herder și Goethe. În manifestele literare ale lui Stendhal, Shakespeare revine astfel cu un rol ce i se recunoscuse de mai multă vreme, cu rolul unui eliberator al literaturilor naționale din cătușele formulelor îmbătrânite și convenționale.

Ideile estetice și literare ale lui Stendhal alcătuiesc deci un capitol al sistemului său general, bine legat cu toate celelalte compartimente ale acestui sistem. Mica scriere de față a încercat să înfățișeze, istoric și critic, toate direcțiile gândirii lui Stendhal, să le prezinte în unitatea lor, să le lege de împrejurările timpului, ale vieții și al felului de a fi ale omului care le exprima, dar nu mai puțin de a arăta interesul lui pentru timpul nostru.



Cînd în prefața din 1841 a operelor sale, Balzac găsește pentru totalitatea lor titlul *Comedia umană*, o amintire literară lucra desigur pentru a produce această alăturare de cuvinte. Cu mai bine de cinci sute de ani în urmă, Dante terminase *Comedia* lui, pe care urmașii au numit-o *divină*. Aproximarea dintre aceste două titluri este, oarecum, inevitabilă. Intitulîndu-și ciclul romanelor sale, așa cum a făcut-o, Balzac dă impresia că parafrazează numele operei lui Dante, într-o intenție sarcastică nedeclarată, dar totuși evidentă. Hotărîndu-se să-și adune toate operele sale sub eticheta *Comediei umane*, Balzac vrea parcă să ne spună că marea aventură a vieții nu este nicidecum condusă de regizorul ceresc, ci de pornirile aspre ale oamenilor, pe care-i observase în societatea feroce a timpului său. Există și o altă operă a veacului al XIX-lea care parafrazează, cu o intenție întrucîtva înrudită, titlul dantesc: este *Comedia ne-divină* a polonezului Zygmunt Krasinski, tragedie a feudalității poloneze agonizante, inspirată de duhul deznădejdiei. Titlul operei lui Krasinski accentuează deci mai puternic sarcasmul cuprins în parafraza dantescă a lui Balzac.

Dar mai este și o altă apropiere posibilă între opera lui Balzac și aceea a lui Dante. Așa cum acesta din urmă oferă cititorului sinteza societății italiene la sfîrșitul veacului al XIII-lea și a întregii culturi scolastice, Balzac ne-a dăruit icoana cea mai limpede și mai completă a propriei sale societăți, în epoca Restaurației și a regalității lui Ludovic-Filip, susținută de cultura proprie a acestui timp. Era vremea în care revenirea vechii dinastii domnitoare sau a ramurii afiliate ei produce o înviorare trecătoare a aristocrației. Burghezia, amenințată să piardă pozițiile pe care i le asigurase revoluția, pornește din nou la atac și mijloacele pe care ea le folosește, teribilul arivism, cinica afișare a puterii banului adunat în mari proporții în mîinile bancherilor care impun, în cele din urmă, ca rege al Franței, pe regele lor, pe Ludovic-Filip, alcătuiește profilul general al *Comediei umane*. Într-o scrisoare din 1888, adeseori reprodusă, pe care a adresat-o scriitoarei engleze Margaret Harkness, Fr. Engels a analizat cu multă claritate aceste împrejurări, adăugînd că din opera lui Balzac se poate învăța, așa cum el însuși o făcuse, mai mult „decît din toate operele istoricilor, economiștilor și statisticienilor profesionali ai epocii, considerați laolaltă“.

Evident, oricare din marile opere ale literaturii universale conține atâtea acte de cunoaștere, încît un om de știință poate învăța multe din fiecare din acestea. Împrejurarea este însă cu atît mai adevărată pentru Balzac, care, cu o legitimare specială, se putea intitula „doctor în științele sociale“. După ce, o dată cu sfîrșitul Renașterii, literatura, considerată pînă atunci mai cu seamă ca operă a imaginației, începe să devină instrument de cunoaștere, bazele realismului modern sînt așezate. Studiarea omului devine obiectul predilect al lui Shakespeare și al clasicilor francezi. Dar cu toate că, în studiarea omului, perspectiva socială nu poate fi nicîcînd eliminată, afirmarea conștientă a acestei perspective, metoda deliberată de a observa omul în relațiile lui cu mediul și în reacțiile lui sociale, este fapta eminentă a realismului veacului al XIX-lea și, în primul rînd, a lui Balzac. Știința naturii, așa cum se constituise din cercetările veacului al XVIII-lea și al XIX-lea, înmulțise dovezile că toate fenomenele naturii întrețin multiple legături, astfel încît nu mai era cu puțină studiarea lor ca fapte izolate. Științele biologice au fost cele dintii care au extras consecințele secunde ale acestui mod de a privi lucrurile. Ele au ruinat în scurtă vreme mitul străvechi al fixității spețelor animale, prezentîndu-le ca pe niște realități în veșnică transformare, determinate de împrejurările naturale ale existenței lor. Noile științe biologice introduc punctul de vedere al devenirii, al schimbării, deci al istoriei în studiul naturii; ele *istorizează* natura. Dar ceea ce era posibil pentru realitatea biologică nu era oare cu puțină și pentru realitatea socială? Cu răspunsul afirmativ al acestei întrebări se însărcinează Balzac. Și astfel după cum noua biologie constituie o istorie a spețelor animale, *Comedia umană* înfățișează istoria, în epoca dintre căderea lui Napoleon și revoluția din 1848, a „spețelor sociale“, o expresie care apare sub pana lui Balzac.

Trebuia întreprinsă însă și operația contrarie a *naturalizării* istoriei, adică a considerării istoriei din punctul de vedere al naturii. Contrastul istorie-natură, rămas în operele atîtor gînditori moderni, este o prelungire a vechiului dualism religios. Dar, pentru înțelegerea omului de știință, istoria nu poate fi exterioară naturii. Oamenii balzacieni, studiați în epoca cumplitelor ciocniri de interese ale unei societăți dominate de marea finanță, sînt ființe naturale, stăpînite de puternice instincte și de mari pasiuni, așa cum acestea erau determinate de luptele societății, uneori sînt adevărate animale feroce. Avarul Grandet, bancherul Nucingen, fostul ocnaș Vautrin, cămătarul Gobseck, ficele ingrate ale lui Goriot sînt tigrii și jaguarii Parisului și ai Franței burgheze din jurul anului 1830. Alături de aceștia, apar victimele, biete ființe dulci și suave, sacrificate de călăii lor. Apar, în fine, ariviștii, burghezi sau tineri nobili săraci, un Rastignac, un Lucien de Rubempré, care pricep forțele propulsive ale timpului și care, într-o epocă deschisă celor mai sălbătice apetituri, manevrează cu cinism arma corupției politice și de presă, a amorului venal, a intrigii și crimei. *Comedia umană* este un alt *Infern*, după cel al lui Dante: infernul burghez la mijlocul veacului trecut, privit de un observator care nu-și făcea iluzii. Astfel, deși Balzac profesează concepții politico-sociale legitimize, monarhice și clericale, opera lui nu este mai puțin un aspru rechizitoriu al societății contemporane și a lucrat, ca atare, ca o forță revoluționară. Marx i-a recunoscut această calitate, parcurgînd-o neconținut și citînd-o de cîteva ori, în *Capitalul*, ca pe unul din documentele cele mai edificatoare ale vremii. Victor Hugo a manifestat aceeași părere, cînd, la 20 august 1850, vorbind în fața mormîntului deschis al lui Balzac, a spus: „Fără știrea și voința lui, conștient sau nu, autorul

acestei opere imense și stranii face parte din puternica rasă a scriitorilor revoluționari. Balzac merge drept la țintă: el se luptă, corp la corp, cu societatea modernă".

Am spus că în Balzac culminează o mai veche tendință realistă a literaturilor moderne. Balzac este, fără îndoială, un realist. Și totuși, acest admirator al lui Byron, acest contemporan al lui Hugo, este și un mare romantic, prin puterea fabuloasă a imaginației lui, prin tendința de a dilata personajele și situațiile până la fabulos și simbolic, prin adâncile și înfricoșătoarele contraste care dau operei lui o viață de un deosebit dramatism. Puterea visării nu este cu nimic mai prejos, la Balzac, față de puterea observației. Unii critici mai vechi au crezut că pot stabili o analogie între metoda clasicilor francezi și aceea a lui Balzac, deoarece în operele acestora personajele ar fi deopotrivă constituite prin reducerea lor la o trăsătură unică, o pasiune dominantă, un viciu sau o virtute exclusivă: avariția, iubirea paternă, ingratitudinea filială, desfrul, pasiunea cercetării științifice, ambiția socială etc. Dar deși, în felul acesta, se pot stabili unele apropieri (de pildă între Harpagon și Grandet), trebuie să spunem că, alăturate de creațiile lui Balzac, personajele clasicilor sînt mai liniare, mai schematice. Oamenii lui Balzac sînt, dimpotrivă, mult mai individualizați, conținutul lor sufletesc este mai abundent și mai diferențiat, volumul lor vital este mult mai mare. Astfel, Grandet nu este numai un avar, dar și un foarte caracteristic burghez provincial din Franța primei jumătăți a veacului trecut. În jurul nucleului tipic-abstract al persoanei sale, se întind straturile succesive de determinări ale unui individ în carne și oase. Grandet nu este o construcție abstractă, ci un ins concret observat. Valoarea tipică a acestei creații devine cu atît mai mare cu cît ea ne vorbește dintr-o figură mai bogat determinată. Dar ea este și viziunea halucinantă a unei mari fantezii romantice.

Pentru că astăzi, ridicîndu-ne peste vechile contraste ale trecutului, se pune din nou problema raportului dintre realism și romantism, lecția artei lui Balzac ne apare deosebit de instructivă. Considerîndu-l cu prilejul actual al centenarului morții sale și din unghiul interesului și problemelor proprii timpului nostru, Balzac ne apare ca unul dintre scriitorii care a obținut cea mai sinteză a observației și visării, a realismului și romantismului, fără ca acest romantism să fie acel al realismului socialist, unde visarea romantică este proiectată în viitorul de înălțare a societății omenești. Lecția lui Balzac ne mai spune că un mare scriitor nu poate fi decît acela care trăiește adînc timpul și societatea sa, luptele și contrastele ei, indicîndu-i cu luciditate și curaj drumul înălțării omului. Balzac ne-a profestat totdeauna doctrine acordate cu năzuința oamenilor către libertate și dreptate. Idealurile lui se situează adeseori în trecut. Dar zugrăvind, ca nimeni altul, chipul grozav al epocii sale și evocînd soarta rezervată, în mijlocul acesteia, sufletelor curate, blinde sau înalte, el a trezit în conștiințele contemporanilor cea mai revoltă justă și salubră din care se hrănește orice voință de înnoire și eliberare.



## FLAUBERT : MADAME BOVARY

Cititorul care parcurge pentru întâia oară romanul lui Gustave Flaubert *Doamna Bovary* descoperă una din operele cele mai însemnate ale realismului critic european. Adâncimea semnificației, perfecțiunea mijloacelor, armonia întregii compoziții acordă romanului lui Flaubert caracterul unei reușite clasice în cadrul curentului său. Satisfacția cititorului *Doamnei Bovary*, la prima lui impresie, nu este depășită decât de a aceluia care, recitind-o, devine mai atent la înțelepciunea scriitorului și la măiestria lui.

*Doamna Bovary* este cea dintâi dintre operele în care Flaubert a ajuns la măsura deplină a talentului său. Până atunci, în 1857, când romanul este terminat și apare, autorul încercase teme felurite și închegase mai multe opere, fără să se decidă a le publica. Pe unele din acestea le părăsise, pe altele se pregătea să le reia în elaborări ulterioare. Era un mare muncitor, stăpînit de un neobișnuit scrupul artistic. În mica lui proprietate de la Croisset, în apropiere de Rouen, Flaubert a dus existența unei mucenicii literare cu puține analogii în istoria literaturii. Se instalase în fața mesei lui de lucru, după o scurtă epocă de studenție, cu hotărîrea de a se realiza artistic în forme pe care le dorea sustrase oscilațiilor gustului literar. Nimeni n-a manifestat față de lucrarea spiritului său o exigență mai mare și n-a asociat, pînă la același grad, ideea creației artistice cu eternitatea și absolutul. În afară de două călătorii, una în Orient, alta pe vechile locuri ale Cartaginei, unde se desfășoară acțiunea romanului *Salambô*, Flaubert a rămas tot timpul prizonierul atelierului său. Primea uneori pe prietenii săi, apărea din cînd în cînd în cercurile literare ale Parisului, citea pe autorii vechi și noi, compulsa enorme volume din toate științele, deoarece lucrarea sa avea nevoie de cea mai întinsă informație, dar mai ales se concentra asupra compunerii romanelor sale, cu o pasiune pentru desăvîrșirea fiecărui amănunt al expresiei despre care mărturisesc paginile patetice ale *Correspondenței* sale, document impresionant al unei mari conștiințe estetice. Scriitorul a vorbit adeseori despre „chinurile stilului“ (*les affres du style*) în nopțile lui de patimă scriitoricească, în timpul cărora i se întîmpla să cizeleze cîte o singură perioadă, pe care apoi o citea și o recitea cu glas tare, pentru a o proba în sonoritatea și mișcarea ei.

A rezultat astfel o operă compusă din cîteva volume, în care temele romantice alternează cu cele realiste: *Ispitirea sfîntului Antoniu* și *Doamna Bovary*, *Salambô*

și *Educația sentimentală*, *Cele trei povestiri* (*O inimă simplă*, *Sf. Iulian Ospitalierul* și *Herodiada*) și *Bouvard și Pécuchet*. S-a vorbit din această pricină de o dualitate a naturii lui Flaubert, împărțită între interesul romantic pentru pitoresc și exotic și orientarea realistă către studiul societății contemporane. Fiecare dintre operele lui Flaubert a eliberat câte una din cele două tendințe ale sufletului său, și, prin succesiunea lor, a procurat de fiecare dată scriitorului compensația cerută de parțialitatea etapei lui anterioare. Adevărul este că Flaubert a fost unul din artiștii cei mai complexi ai epocii lui. După istovirea programului romantic și după ce Stendhal și Balzac stabiliseră formula realismului critic francez, se simțea nevoia unei alte îndrumări. Flaubert face ca realismul să se folosească de marile înnoiri ale romantismului în direcția zugrăvirii naturii și a vieții interioare a omului. Întocmai ca romanticii, Flaubert acordă cuvîntului și frazei nu numai puterea de a comunica idei, dar și pe aceea de a picta aspectele sensibile ale naturii exterioare. Lecția lirică a poezilor romantici îl face să distingă în sufletul personajelor stări adînci ale sentimentului. Dar, mai cu seamă, el credea a fi găsit o cale nouă în doctrina impersonalității în artă, proclamată în paginile *Correspondenței* și relevată de scriitorii generației următoare, a naturaliștilor. Impersonalitatea artistică, postulatată de Flaubert, nu trebuie însă înțeleasă decît ca metoda literară de a nara prin prezentarea obiectivă a oamenilor, a lucrurilor și a împrejurărilor, iar nu prin acea intervenție a autorului în opera sa, prin permanenta mărturie a sentimentelor sale particulare cu care romantismul își ostenise oarecum epoca. Impersonalitatea lui Flaubert era de fapt revenirea la disciplina în creație a tuturor marilor clasici, a căror vigoare provine din puterea de a înfățișa adevărul lumii. Autorul nu lipsește însă din opera lui. El este prezent prin felul de a aprecia evenimentele, care, deși nu apare în declarațiile sale, nu este mai puțin evident în felul în care faptele se înlanțuie și se rezolvă. O concepție despre lume și viață există în toate operele lui Flaubert, încît nu este de mirare că un filozof, Jules de Gaultier, studiind-o în *Doamna Bovary*, a putut-o pune la baza unui sistem de cugetare, *Le Bovarysme* (ed. nouă, 1921). Mai mult decît atît, după cum critica a arătat uneori, o trăsătură autobiografică poate fi semnalată în toate operele lui Flaubert. Întrebat, așadar, cu privire la modelul eroinei și la înțelesul operei lui, Flaubert a răspuns, referindu-se desigur la dualitatea firii sale, la multele lui conflicte interioare și la aspirația de a le depăși, cu vorba hazlie, dar plină de tîlc: *Doamna Bovary sînt eu*.

Întîmplările narate în roman se petrec în anii domniei lui Ludovic-Filip, regele burghez. Era o epocă de dominație a marii finanțe. Bancherii Jacques Laffitte și Casimir Périer devin prim-miniștri ai regelui burghez. Noul regim se instalase agiitînd unele din amintirile revoluționare; în realitate, idealurile revoluției franceze fuseseră părăsite. Blazoanele aristocrației se aureau din cînd în cînd prin alianțele găsite în lumea capitalului. Forma aristocratică de viață începe să se bucure de un nou prestigiu. Ramura paseistă a romantismului o exaltă în romanele și dramele lui. Viața de castel, existențele orgolioase, consacrate fastului și voluptății, într-un plan așezat deasupra umanității comune, aceea care muncește și luptă, devin obiectul unui cult restaurat. Burghezia își pierduse vechiul elan revoluționar și năzuința ei colectivă era înlocuită acum prin încercarea individuală de a cuceri situațiile și de a obține averea, influența și voluptatea. Una din temele cele mai caracteristice ale realismului critic francez a fost, așa dar, arivismul social. Într-un anumit înțeles, doamna Bovary este o arivistă, o figură înrudită cu Julien Sorel al lui Stendhal și cu Rastignac al lui Balzac.

Fiică de țărani înstăriți, educată în pensionatele călugărițelor, Emma Rouault își formează mentalitatea sub influențele romantice ale vremii. Visările ei o poartă către formele de viață ale lumii de sus, nutresc în ea dorința unei existențe fastuoase, încărcată de plăcere, dacă ar fi fost posibil pe țărmurile încântătoare ale Sudului, popularizate de poezii, călătorii și pictorii romantici, opriți nu o dată în fața temelor exotice și pitorești. Înfruririle religioase ale creșterii sale, îi descoperiseră oceanul lăuntric, cu efuziunile lui sentimentale, atât de apropiate de ale vieții erotice. Existența reală, cu sarcinile propuse omului practic și activ, angrenat într-unul din punctele creației sociale, devine un obiect de repulsie pentru individul format sub aceste înfruriri. Flaubert ne-a înfățișat în Emma Rouault un exemplar al educației romantice, cum trebuie să fi existat cu sutele de mii în epoca tinereții lui. Pe acest om romantic, atât de inapt pentru viață, purtând stigmatul în același timp tragic și ridicol al tuturor formelor false, inautentice, ale existenței, Flaubert l-a văzut din unghiul unei vremi noi, în care vechile idealuri romantice se perimasera. Se poate spune că narațiunea lui Flaubert reprezintă față de romantism negativul lui, în sensul dat cuvântului în tehnica fotografică, adică al unei imagini în care toate planurile luminoase sînt redată prin planuri de umbră. O curioasă afinitate leagă romanul lui Flaubert de *Don Quixote* al lui Cervantes, pe care scriitorul francez îl cunoștea bine și îl recita adeseori. Întocmai cum eroul spaniol reprezintă figura unui cavalier într-o epocă în care idealurile cavalerismului se istoviseră, Emma Rouault înfățișează pe omul romantic, într-un moment în care aspirațiile lui deveniseră nepotrivite cu epoca. Dar în timp ce *Don Quijote* afirmă, de-a lungul tuturor întâmplărilor sale, cîteva din ideile morale permanente ale omului, cum este vitejia și fidelitatea, cumpătarea și înțelepciunea, iar figura lui se încunună cu un mare prestigiu, țărâncuța lui Flaubert, devenită o mică burgheză romantică, trăiește toate ipostasele căderii și aventura ei este lamentabilă și sfîșietoare. Una din consecințele posibile ale arivismului este ratarea. Ariviștii lui Stendhal și Balzac reușesc, cel puțin în parte. Eroina lui Flaubert ratează. Povestea ei este a unui suflet trăind în forme inautentice și a căruia viață este o lungă agonie.

Pentru a scăpa de uritul existenței în casa țărănească a părinților, unde fosta clevă a călugărițelor din Rouen nu mai putea azvîrli nici o ancoră, Emma acceptă căsătoria cu Charles Bovary, un medic de țară. Charles este un om bun, dar mediocru și stîngaci, și dragostea lui adevărată nu va fi răsplătită decît prin disprețul aceleia care trăia neconținut, în prezența lui, eșecul tuturor aspirațiilor sale. Într-o zi, cu prilejul participării lor la un bal dat de marchizul d'Andervilliers în castelul de la Vaubyessard, soția romantică a medicului din Tostes are revelația vieții nobililor și a celor bogați. Impresia este puternică, cu prelungi ecouri. I se părea că o umanitate nouă i se revelase. Lipsa de satisfacție în condiția ei dezvoltă în sufletul Emmei Bovary o melancolie maladivă. Charles se alarmează. Poate că schimbarea mediului, într-un centru mai animat, i-ar face bine tinerei soții. Perechea se mută la Yonville, nu departe de Rouen. Doamna Bovary devine mamă, dar nici maternitatea nu-i precizează orizontul atât de vag și nu o leagă cu un interes puternic de viața reală. Tînărul Léon Dupuis, student în drept și practicant în biroul unui notar, îi cîștigă inima. Este un suflet înrudit cu al Emmei, un produs al aceleiași educații romantice, cu ceva feminin în toată firea lui. Iubirea doamnei Bovary este împărțită și pasionată, dar castă. Inexperiența amanților le favorizează virtutea. Cînd însă Léon, ostenit de așteptările zadarnice ale dragostei sale, se hotărăște să plece la Paris, Emma suportă destul de bine situația, în poza sublimă

a sacrificiului ei. În curînd ea cade în brațele lui Rodolphe Boulanger, un om bogat, proprietarul unui castel. Seducția este obținută prin aceleași locuri comune ale iubirii romantice, manevrată de data aceasta ca un mijloc destul de grosolan de captație. Emma este încă o dată o amantă pasionată. A sosit poate momentul împlinirii visului ei. Plănuiește să fugă cu Rodolphe, în țările însoțite ale Sudului. Dar Rodolphe este o natură ordinară și egoistă, cu totul inaptă pentru aventură și visare. Amorul lui este o mască a sensualității. Cînd pregătirile fugii sînt duse pînă în pragul săvîrșirii, Rodolphe abandonează planul printr-o scrisoare de ruptură, scrisă în stilul convenției nobile. Doamna Bovary se îmbolnăvește grav. Își revine după un timp și-l înfîlnește din nou pe Leon Dupuis, înarmat de data aceasta cu dexteritățile deprinse în frecventarea capitalei. Vechea iubire se reface și se consumă în cadrul unui oraș mai mare, la Rouen, unde Emma își găsește iubitul în fiecare săptămînă, apoi mai des, la început cu mare prudență, apoi fără nici o frică de a se compromite, cu o pornire năvalnică menită să ostenească pe partenerul ei. Emma căzuse în vremea aceasta în plasa unui speculant, un oarecare Lheureux, negustor de stofe, care o face să iscălească polițe și să le preschimbare, să alieneze părți din patrimoniul familiei și să se încurce în operațiile ei financiare pînă în pragul ruinei. Cînd Lheureux cere execuția silită a bunurilor casnice ale soților Bovary, Emma imploră ajutorul lui Léon, devenit dintr-o dată absent, plictisit, ineficace. Rodolphe, vechiul iubit, surprins în fața căminului din castelul său, cu pipa în gură, pretextează propriile lui dificultăți materiale. Notarul Guillaumin, implorat și el, crede că o pradă bună i-ar putea cădea în mînă. Spulberarea iluziilor, perspectiva ruinării și a rușinii legate de ea, remușcarea față de soțul ei, care iubind-o cu adevărat, nu-i trezise niciodată iluzia iubirii, lasă doamnei Bovary o singură cale liberă. Se otrăvește cu arsenic și moare, după ce primise suprema oncțiune. Charles va mai trăi cîțva timp în jalea pierderii încercate, pe care n-o risipește de loc descoperirea treptată a tuturor dovezilor trădării. Mîhnirea îl ucide.

Critica romantismului în romanul lui Flaubert este susținută prin toate efectele de contrast pe care scriitorul le grupează în jurul eroinei. În realitate, doamna Bovary locuiește într-o insulă, în insula romantică, după cum Don Quijote, mișcîndu-se pe toate drumurile Spaniei, nu părăsește niciodată insula cavalerismului. În jurul insulei locuite de doamna Bovary bat toate valurile lumii burgheze. Speculantul Lheureux este o fiară. Bournisien este un preot fără dar, fără mesaj. Farmacistul Homais este un imbecil, manipulatorul tuturor locurilor comune lăsate moștenire de iluminismul secolului al XVIII-lea, folosite acum nu pentru a pregăti o revoluție, ci pentru a consolida o situație. Vorbirea lui este o aleasă țesătură de clișee. Flaubert a fost totdeauna foarte sensibil la fenomenul lingvistic al „clișeului“, al expresiei generale consacrate, și l-a folosit adeseori în dialoguri sau prin procedeul stilului indirect liber, adică al metodei care constă în a introduce în narațiunea despre un personaj propriile cuvinte ale acestuia. Voltairianul Homais este o figură opusă, dar oarecum înrudită cu Emma Bovary. Este stăpînit și el de un anumit „bovarism“, de tendința „de a se concepe altfel decît este în realitate“ (J. de Gaultier). Farmacistul din Yonville vrea să fie și să pară un savant, un spirit filozofic, în posesiunea tuturor marilor principii ale rațiunii umane. Invocă neconținut știința, combate superstițiile și religia. Principala lui acțiune publică se mărginește, însă, în micul lui sat normand, la schimbul de înțepături cu preotul locului, cu Bournisien. Dar în timp ce „bovarismul“ îi aduce Emmei ruina și moartea, lui Homais îi priește foarte bine. Homais este reprezentantul tipic al micii burghezii ieșite din Revoluție și care



alcătuia masa de manevră a regimului lui Ludovic-Filip. Homais este singurul individ care reușește la Yonville: se îmbogățește, opinia publică este de partea sa, autoritățile îl protejează; în cele din urmă primește crucea de onoare.

Există în *Doamna Bovary* o scenă-cheie, adică una care înfățișează cu cea mai mare concentrare structura socială a Franței în epoca împlinirilor din roman. Este scena „comițiilor agricole”. Peste satul Yonville, a coborât o animație neobișnuită. Țăranii din regiune s-au adunat pentru a li se recunoaște meritele agricole, pentru a-și expune vitele bine îngrijite. Se vor împărți premii. Emma și Rodolphe au ocupat o fereastră la etajul primăriei. Domni în haine de gală s-au urcat la tribună. A sosit reprezentantul prefectului, care, cu optimismul oficial, laudă binefacerile regimului: „A trecut timpul, spune consilierul prefecturii, a trecut timpul, domnilor, când discordia civilă însingera piețele noastre publice, când proprietarul, negustorul, muncitorul însuși, adormind seara într-un somn liniștit, tremura (sic!) la gândul de a fi trezit de zgomotul clopotelor incendiare, când maximele cele mai subversive săpau cu îndrăzneală temelile...” Schimbarea fericită se datora „suveranului, regelui mult-iubit”. Cuvintele consilierului se încrucișează cu acele pe care și le șoptesc Rodolphe și Emma, stăpîniți de iubirea lor. Începe distribuția premiilor. Este strigată, după alți mulți, Catherine-Nicaise-Elisabethe-Leroux, căreia i s-a acordat medalia de argint în valoare de douăzeci și cinci de franci, pentru cincizeci și patru de ani sluiți în aceeași fermă. Portretul Catherinei Leroux este unul dintre cele mai săgetătoare ale întregii narațiuni. Semnele lungii ei exploatare au devenit evidente în ținuta, în expresia, în multe stigmatе ale trupului ei. Bătrîna e surdă. Nu înțelege bine despre ce este vorba. Când, în sfîrșit, i se înmînează medalia, declară că o va da preotului ca să-i citească o liturghie. „Ce fanatism!” exclamă Homais. Festivitatea comițiilor agricole ia sfîrșit, și țăranii certați cu stăpînii lor se răspîndesc care încotro, lovindu-și vitele „învingătoare indolente, cu cununi verzi între coarnele lor”. În această lume a exploatareii și a platitudinii, doamna Bovary nu putea găsi decît niște iubiți ca Rodolphe și Léon Dupuis. Drama ei va fi un eșec romantic într-o lume burgheză.

Nu există oare nici o lumină în *Doamna Bovary*, nici un om vrednic de stimă, nici o cale deschisă către o țință mai înaltă? Ba da, există o astfel de lumină. În înjosirea generală a umanității din romanul lui Flaubert, alături de victima dezoalată a iluziei romantice și printre atîția oameni plați, feroci sau ridicoli, apare medicul Canivet, un om fără multă învățătură, destul de simplu și cam brutal, dar cinstit și avînd oarecare eficiență profesională. Flaubert nu-l privește cu obișnuita lui ironie. Apare în cele din urmă doctorul Larivière, chemat s-o salveze pe Emma, dar care nu poate decît să constate situația iremediabilă. Este un medic filozof, un profesor respectat de toți elevii lui, o mare personalitate științifică și profesională, lucid și fără iluzii, virtuos, fără poza virtuții, cunoscător al oamenilor și al durerilor lor, capabil să se lase mișcat de ele. Ironia lui Flaubert nu numai că se suspendă în fața doctorului Larivière, dar lasă loc admirației și respectului, atitudinii atît de rare la acest scriitor. Unii critici au crezut că pot recunoaște în portretul lui Larivière trăsăturile tatălui lui Flaubert, medic el însuși și care poate să fi transmis fiului său acele adînci priviri îndreptate asupra omului, acele metode ale cunoașterii nemiloase și exacte, izvoarele esențiale ale artei sale de romancier. În toată lumea lui, Flaubert nu acordă stimă și venerație decît exemplarului uman format sub influențele științei puse în serviciul omului. Despre doctorul Larivière, scriitorul ne spune: „Aparținea marii școli chirurgicale ieșite din șorțul lui Bichat”, adică

a vestitului anatomist și fiziolog de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, unul din reprezentanții cei mai de seamă ai științei materialiste a vremii. În descendența spirituală a lui Bichat recunoaște Flaubert singura figură pozitivă a societății lui. Idealul lui Flaubert este deci îndatorat mișcării de idei a iluminismului, cu o deosebire fundamentală totuși de chipul în care o folosește farmacistul Homais. Împotriva frazologiei umanitare, masca unui plat arivism, Flaubert indică o cale a cunoașterii exacte și a destoiniciei profesionale, în care se lămurea o zare nouă.

*Doamna Bovary* a apărut mai întâi în „Revue de Paris” și ecoul ei a alarmat cercurile oficiale. Era în vremea celui de-al doilea imperiu. Regimul lui Napoleon al III-lea recunoștea o primejdie în operele realismului critic. Procesele literare se vor ține lanț în această epocă. Se pornesc urmăriri judiciare împotriva lui Flaubert, acuzat de imoralitate, de insulte aduse religiei. Scena supremei oncțiuni este denunțată cu mare indignare. Procurorul Pinard pronunță un rechizitoriu, dar Flaubert este achitat în cele din urmă și opera lui, publicată în volum, începea o glorioasă carieră. În cei aproape o sută de ani de la apariția cărții, n-a pălit de loc nici interesul ei social, nici prestigiul artei sale.

# ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o sută și cincizeci de ani de la nașterea lui Victor Hugo a înmulțit studiile și analizele consacrate poziției poetului în epoca sa și mesajului lui uman și cetățenesc. Această poziție și acest mesaj s-au realizat însă într-o epocă artistică—intr-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor și ale întregului său veac — așa încît, pentru a da o idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale. Artă înseamnă însă fond și formă, conținut și mijloace, teme și procedee, *ce* anume reprezintă artistul și *cum* o face el. Pentru că s-a arătat îndestul care este fondul inspirației lui Hugo, temele și conținutul poeziilor lui lirice și ale poemelor lui epice, ale dramelor și romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitată. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele și mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea ce a dorit el să comunice contemporanilor săi și întregii omeniri viitoare. Evident, conținutul și procedeele, temele și mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins și orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede că studiul acesteia din urmă nu poate fi întreprins decît în funcție și în legătură cu conținuturile pe care le cuprinde și le transmite. Victor Hugo a fost un artist revoluționar. Revoluție înseamnă însă luptă cu o orînduire mai veche, în scopul instaurării uneia noi, mai dreaptă și mai umană. Pe plan literar și în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluționare a poeziei lirice. În locul vechii ode și elegii clasice, el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată și familiară. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei și ale paternității, natura surprinsă în aspectele ei comune și grațioase.

Desigur, alături de acest sector, există în poezia lirică a lui Hugo și cealaltă înfățișare, sentimentele sublime și natura măreață. Dar și aici temele lui Hugo rămîneau fără analogie în producția anterioară. În drama și în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neînfațisate mai înainte, omul în căderile și înălțările lui, în luptă cu societatea care-l condamnă pentru vina la care-l constrînge, împiedicîndu-l apoi să se regenereze. O dată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mințile și acuzațiile lui. Cînd, în 1846, poetul primește scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproșează orientarea poeziei lui, Hugo îi răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea *Contemplațiilor*, inti-

tulat *Scris în 1846*, care afirmă cu o mare vervă sensul general al creației lui: „N-am avut decât o singură idee în minte, spune Hugo, să servesc cauza umană. În dramă, în proză și în versuri, am pledat pentru cei mici și nenorociți... Dar cum în felul acesta am supărat desigur pe mulți, în lumea de jos mi s-a spus poate: mulțumesc“. Pentru acest cuprins nou și revoluționar, Hugo a găsit o formă nouă și revoluționară.

Poetul a fost pe deplin conștient de solidaritatea adâncă a ideii și formei. În prefața volumului *Literatură și filozofie amestecate*, apărut în 1834, Hugo scrie: „O idee n-are niciodată decât o singură formă, care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esențială, forma preferată de ea și care izvorăște totdeauna împreună cu aceasta, din creierul omului de geniu. Astfel, la marii poeți nu există nimic mai inseparabil, mai aderent și mai consubstanțial, decât ideea și forma ideii. Luați-i lui Homer forma lui, nu va mai rămâne decât Bitaubé“, adică mediocrul traducător al lui Homer, care ajunsese la oarecare notorietate în timpul vechiului regim. Forma nouă și revoluționară a ideilor lui revoluționare și noi, poetul le-a afirmat în teorie și le-a realizat în practica artistică, printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, prin înnoirea versificației. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcții.

Încă din prefața din 1824 a culegerii *Ode și balade*, adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întrutotul fixate și tendințele lui erau încă ezitante, Hugo se pronunță pentru principiul „libertății în artă“. Valoarea principiului o vor înțelege bine toți acei care știu cât de înrădăcinată era încă în această epocă de agonie a clasicismului, puterea regulilor și a modelelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile și unor modele socotite inalterabile. Aceste norme și aceste modele erau acele ale antichității, culese în Aristoteles și în Horațiu și codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul, care controla și reglementa toate manifestările vieții publice și de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat și prin disciplina vieții de curte, aplica aceeași supraveghere și asupra literaturii. Academia franceză era organul acestei reglementări și al acestei supravegheri. Corneille îi simțise rigorile pentru a se fi abătut, în *Cidul* său, de la strașnica normă a celor trei unități. Clasicismul deosebea cu strictețe între frumusețea „regulată“ și cea „neregulată“. Numai cea dintâi obținea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea lui Shakespeare în Franța secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele și tulburătoarele lui frumuseți erau umbrite, în opinia atîtora dintre reprezentanții vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrînt adesea regulile clasicismului și ale antichității. Proclamînd principiul „libertății în artă“, adică al smulgerii de sub tutela regulilor și modelelor, Hugo azvîrlea mînușa clasicismului vremii lui și reprezentanților lui, grupați la Academie și în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecții trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite era aceea a separației și purității genurilor literare. Într-o vreme în care aristotelismul scolastic, transmis prin învățămîntul congregațiilor religioase, menținea încă concepții fixiste, adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor și spețelor naturii, așa cum ele erau presupuse a fi ieșit din mîna Creatorului, nu era oare firesc ca și genurile literare să fie socotite ca fixe, statornice o dată pentru totdeauna, sustrase acțiunii timpului și schimbărilor lui? Regulile nu erau decât ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor.

Dar cum genurile biologice în natură rămân totdeauna pure și nu se amestecă nicio-dată, nu rezultă oare că și genurile literare urmează să rămână totdeauna curate și neamestecate? Raționalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei și comediei în tragi-comedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a prețuit ca unul din meritele cele mai de seamă ale lui Corneille, Racine și Moliere, faptul de a fi dat tragedii și comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilității cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abateră de la norma purității genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussée „comedia lacrimantă”, ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă că acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic și academic trebuia dărîmat, prejudecata purității genurilor este cea dintîi împotriva căreia pornește la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefața din 1827 a dramei *Cromwell*, un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. Într-una din acele mari sinteze, care erau proprii spiritului său, Hugo înfățișează mersul general al artei din antichitate și pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee și de la epopee la dramă, adică de la ideal la măreț și de la măreț la real. Unirea sublimului și a grotescului, adică a tragicului și a comicului, este un caracter al realității, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieții. Prejudecata purității genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogată și mai completă a vieții, care scoate în evidență o interesantă aspirație realistă în sînul orientării romantice. „Realitatea, scrie Hugo, rezultă din combinația cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului și a grotescului, care se încrucișează în dramă așa cum se încrucișează și în viață”. Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convinge mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur și fără contraste a încetat să mai stăpînească pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orînduirea lui socială. Hugo va pleda deci pentru drepturile caracteristicului și ale urîtului în reprezentarea artistică. Artă n-a ocolit de altfel totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut și le-a ilustrat, de pildă, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizații populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspirațiile maselor moderne recunoștea un precedent și un exemplu. Astfel, Triboulet din *Regele petrece* sau Quasimodo din *Notre Dame de Paris* vor fi ca niște figuri umane și groțesti în același timp, desprinse parcă de sub cornișele și din firidele marilor catedrale ale veacului al XII-lea și al XIII-lea. O altă prejudecată clasică împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităților de loc și de timp. În grija sa de a reda adevărul vieții, poetul simte nevoia să lege acțiunea dramei de locul ei, chiar dacă aceasta urmează să se schimbe de la act la act și s-o lase să se desfășoare în întregă ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci și patru de ore ale acțiunii, presupuse a putea fi reprezentate în cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depășite. „Orice acțiune, scrie Hugo, are durata sa proprie ca și locul său particular. A vărsa aceeași doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeași măsură pretutindeni, este o ciudățenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încălze orice picior cu aceeași gheată. A încrucișa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii și a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele și figurile pe care providența le desfășoară în mari mase în realitate, înseamnă a mutila oamenii și lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de

ce, adeseori, colivia unităților nu conținea decât un schelet". Prefața dramei *Cromwell* propunea deci o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieții, colorată și larg desfășurată și din care lirismul nu era exclus. Și dacă *Cromwell* n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, *Hernani*, trei ani mai târziu, a fost cel mai de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătaie literară desfășurată în timpul celor o sută de spectacole, în care tineretul atelierelor și al școlilor a avut să înfrunte coaliția cercurilor clasice și academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefața la *Cromwell* fusese actul de naștere al romanismului francez; reprezentarea lui *Hernani* — botezul lui.

Clasicismul disprețuise lirismul și imaginația. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizației. Un teoretician al clasicismului care profesa de altfel și unele idei înaintate, Saint-Evremond, vorbise odată despre „zadarnicele imagini care ascund realitățile și (despre) comparațiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte, prin distracția pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru, observă Saint-Evremond, este cu totul opus acestui spirit al fabulației și al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate; bunul simț predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei". În realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială, nu apar poetului decât în imaginile fanteziei. Orientat către cuprinderea cea mai bogată a realității, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reține și a reproduce impresiile realității este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele sarbede ale lucrurilor, copia lor fotografică și inexpressivă. Impresiile lui Hugo sînt grele de sentimentele pe care le trezesc; ele sînt încărcate cu o semnificație profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forțe lăuntrice o mișcă și-i dau viață. Lucrurile și ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cele mai frecvente ale poetului: „Norii și vîntul trec răsucindu-se". Despre un vin ni se spune că este „plin de mînie, de strigăte și injurii". Valurile care asaltează o corabie sînt „doi atleți făcuți din furie și vînt". În culegerea *Les Châtiments*, Hugo ne zugrăvește pe Napoleon pe patul său de moarte și „bătăliile aplecîndu-se asupra frunții sale". El moare, dar după douăzeci de ani, „Oceanul îl redă Franței". Cadavrul este el însuși o ființă însoflătită. „În mormîntul său, el dormea încrezător și liniștit", cînd are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din preajma mormîntului „își fac semn cu degetul și, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric". Într-o bucată a *Contemplațiilor*, un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte să ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, stîlp de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „Copacule, vrei să fii spînzurătoare? — Tăcere, omule (îi răspunde copacul) Du-te, secure! Eu sînt al vieții". „Eșafodul, scrie Hugo în *Mizerabilii* (I, 4), nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier și odgoane. El pare a fi un fel de ființă care posedă nu știu ce sumbră inițiativă. S-ar spune că schelăria asta vrea, că mașina asta înțelege, că lemnul, fierul și odgoanele astea voiesc... Eșafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea și bea sîngele victimei" etc. Elementele naturii au și ele o viață deopotrivă cu a omului. „Marea este secretă; nimeni nu știe ce vrea; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O ființă groaznică, vîntul". Ideile sînt și ele niște persoane. În *Parisul în flăcări* din *L'Année terrible*, Societatea, Trecutul, Mizeria și Ignoranța sînt acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăiește și el. „Cuvîntul, proclamă Hugo, este o

fință vie. Mina visătorului vibrează și tremură atunci când îl scrie! Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiiile și ideile este deopotrivă cu a popoarelor în totalitatea lor, când au creat miturile și basmele lor. Hugo este un mare nascocitor de mituri. Poema *Satirul* din *Legenda Secolelor* poate fi pusă alături de *Theogonia* lui Hesiod. Rupând cu convenționala figurație mitologică a clasicismului, moștenită din alexandrinism și din literatura latină a decadenței, cu Apollon și Muzele sale, cu Bellona și Cytherea, cu Flora și Pomona, Hugo le substituie propriile sale mituri, căci imaginația lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel, *Satirul* cântă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluția lumii și a umanității, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre Zi și Noapte, grozăviile și frumusețile pământului și omenirii, adică războiul și pacea, sfârșitul zeilor și al suferințelor și apoteoza finală a umanității eliberate într-o natură învinsă. *Satirul*, personificarea bestialității primitive, se resoarbe în natură; el devine Pan și umanitatea începe abia atunci viața ei în lumină. „*Satirul*” este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă la țintele lui cele mai îndepărtate. Mitul *Satirului* este construit pe antiteza naturii și umanității, un motiv care revine și într-una din poemele culegerii *Les feuilles d'automne*, unde poetul ascultă de pe înălțimea unui munte glasul triumfal al oceanului și murmurul de jale al oamenilor, îndoindu-l cîntec care leagănă universul. Pe fondul acestei dualități, se înșiră, proiectate de fecunditatea unei imaginații nesecătuite, seria imaginilor, a comparațiilor și metaforelor asociate în contraste. Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viață atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziția dialectică a lucrurilor. Viața este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forțe, aspecte și atribute: un motiv pentru care figura cea mai des întrebuițată de Hugo, pe lingă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esențialmente revoluționară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni, în aceeași epocă în care Hegel i-a dat forma ei metafizică, iar Marx și Engels forma ei științifică.

Limba literară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecățile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceză sectorul special al cuvintelor „nobile”, singurele care se cuveneau a fi întrebuițate în literatură. Teoreticianul reacționar al Restaurăției, M. de Bonald, justifica această separație a celor două limbi franceze, după cum justifica și separația claselor sociale, prin aceste considerații care ne pot face astăzi să zîmbim: „*Mari* și *femme*, spunea M. de Bonald, sînt mai puțin nobile decît *époux* și *épouse*, pentru că *mari* și *femme* prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăți domestice sau de producțiune, în timp ce *époux* și *épouse* prezintă idei de angajament reciproc (*spondere*), idei consacrate prin societatea publică, societatea conservării”, etc. Hugo observă această situație stabilită înăuntrul limbii franceze, prin distincția și separarea idiomului nobil de cel vulgar. În poemul său din 1834, *Răspuns la un act de acuzație*, el caracterizează situația: „Limba era statul înainte de optzeci și nouă; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste”. Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă *âne*, *cheval*, *mulet*, *vache*, *haricot*, *chlen*, *fange*, *pavé*, *chatouiller* și alte multe. Pentru a le evita, atunci când noțiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se întrebuița sau neologismul latin, de pildă *démon* pentru *diable*, *vestale* pentru *nonne*, *pontife* pentru *prêtre*, *prospère* pentru *favorable*, sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin mate-

rialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne* sau *airain* pentru *cloche*. Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbește despre „trestia împletită a cărei boltă ușoară protejează cu eleganță fruntea păstoritei“. Negrii devin „Muritorii pe care soarele Guineei i-a înnegrit“. În loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncer le couteau* (sau *le poignard*) *dans le sein*. Artist revoluționar, împreună cu care poporul pătrunde în literatură, Hugo, după ce a recunoscut situația, a răsturnat-o: „Făcut-am să sufle vînt revoluționar. Am pus boneta roșie pe vechiul dicționar“, declară el în *Răspuns la actul de acuzație*. Și mai departe: „Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit porcul pe numele lui. De ce nu? Guicciardin l-a numit pe Borgia și Tacit pe Vitellius... Pe creștetul Pindului s-a dansat *Ça ira*; cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat Carmagnola“ (adică cele două melodii revoluționare). Reforma nu s-a produs fără a trezi vociferatie, ca atunci cînd la reprezentația lui *Hernani*, parterul academic și aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd: „Vieillard stupide, il l'aime“ și pe rege întrebînd „Quelle heure est-il?“ Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, și au înecat apoi cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. În locul lor a apărut limba întregului popor, adică aceea de care se leagă reprezentările și sentimentele cele mai vii ale omului — și poezia franceză a reînviat.

În același sens s-a produs și reforma la care Hugo a supus versificația franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de 12 silabe, tăiat la mijloc, adică după a șasea silabă accentuată. Cu timpul, alexandrinul primește alte două tăieturi, așezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau:

*Quatre breuſs attelés, d'un pas tranquille et lent*  
*Promenaient | dans Paris | le monarque | indolent*

Simetria regulată și încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuiește cu versul romantic cu trei cezuri, cu trimetrul. Facultatea cezurii trimetrice de a se așeza oriunde în interiorul versului și nu numai după unitățile sintactice constituite, dădea versului romantic și o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trimetrul romantic devenea un mijloc fericit pentru a exprima o mișcare rapidă (mai ales cînd urmează unui tetrametru):

*De moment en moment le sort est moins obscur*  
*Et l'on sent bien | qu'on est emporte | vers l'azur*

Pentru a sublinia o enumerație :

*Tantôt legers | tantôt boiteux | toujours pieds nus*

Sau pentru a reliefa o idee:

*Il vit un œil | tout grand ouvert | dans les ténèbres.*



Atitudinea revoluționară a lui Hugo, prăvălitorul parnasului clasic, a produs deci consecințe în întreaga lui artă poetică. Hugo a profesat o concepție activă și militantă despre menirea artei. I s-a întâmplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. „Autorul acestei drame, scrie el în prefața uneia din piesele sale (*Angelo*), știe ce lucru mare și serios este teatrul; el știe că teatrul, fără a ieși din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune națională, o misiune socială, o misiune umană...” Declarațiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulți. Din terenul acestei poziții s-au dezvoltat chiar și cele mai particulare detalii ale poeticii lui Hugo, așa cum sucurile absorbite de o plantă din pământ urcă și hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.



În anul 1844, adică într-unul din ultimii ani ai domniei lui Ludovic-Filip, regele-burghez, exista pe cheiurile Senei, la Paris, în fața Luvrului, nu departe de Institutul Franței, librăria și anticăria domnului France-Thibault, una din nenumăratele întreprinderi care fac din această parte a mării capitale o adevărată cetate a cărților. Domnul France-Thibault era un vechi soldat al gărzii lui Carol X, ultimul rege al Restaurației. Tatăl librarului fusese soldat al lui Napoleon și luase parte la bătălia de la Waterloo. Familia descindea din podgorenii din Anjou și Beauce. Era o familie țărănească. France-Thibault rămăsese destul de derutat în momentul în care Carol X și-a luat rămas bun de la garda sa. Dar, prin sîrguință și statornicie, el izbutește să-și asume cunoștințele unui librar și, astfel, fundează o casă de comerț, a cărei specialitate o constituiau lucrările relative la revoluția franceză. Spre deosebire de nenumărații lui colegi, care practicau negoțul oferind trecătorilor cărțile așezate în cutiile de pe parapetele cheiului, fostul soldat al gărzii regale ocupa un magazin nu prea spațios și, din această pricină, aglomerat pînă la ultimul loc disponibil de cărți vechi, foliante și broșuri, hărți, manuscrise și gravuri. Deși rămas credincios ideilor tinereții sale, France-Thibault oferea în magazinul lui un loc de întîlnire bibliofililor și curioșilor, printre care se numărau mulți participanți ai opoziției bonapartistă sau republicane.

Era o vreme în care se simțea bine că regimul lui Ludovic-Filip nu mai are mulți ani de trăit. Ajuns pe tronul Franței cu sprijinul generalului Lafayette, Ludovic-Filip căzuse cu totul în puterea marilor bancheri. Laffitte, Casimir Perier, baronul Rothschild erau adevărații stăpîni ai Franței. Muncitorimea pariziană care sîngerase în zilele revoluționare din iulie 1830 se văzuse înșelată în speranțele ei, îndată ce noul rege, care aparținea ramurii orleaniste a vechii dinastii, înlocuise pe ultimul Bourbon. Mișcările muncitorești încep în Franța încă din primii ani de domnie ai lui Ludovic-Filip și puntează întreaga ei desfășurare, pînă în 1848, cînd muncitorimea pariziană ridică încă o dată baricade. Prințul Ludovic-Napoleon încearcă să capteze mișcarea în folosul său, dar tentativa loviturii de stat din 1840 eșuează. Era o epocă tulbură, de căutări de drumuri. În această epocă se naște Anatole Thibault, viitorul mare scriitor, cunoscut sub numele de Anatole France.

Anatole France a evocat de mai multe ori mediul copilăriei sale, acolo, pe malurile Senei, în fața măreței perspective de coloane a Luvrului, în apropierea

Institutului Franței, unde se întâlneau savanții celor cinci Academii, nu departe de catedrala Notre-Dame-de-Paris, ale cărei frumoase proporții temperează ceea ce este nemăsurat și amețitor în alte monumente ale goticului. Tânărul vede lumina zilei printre cărți. Lumea lui este aceea a librăriei paterne și a nenumăraților anticari care vor rămâne pînă la sfîrșitul vieții prietenii săi. Povestindu-și amintirile copilăriei, în *Cartea prietenului meu*, scriitorul va exclama o dată: „Naivi buchiniști ai cheiurilor, învățătorii mei, cită recunoștință vă datorez! Tot atît, ba încă mai mult decît profesorii universității, voi mi-ați făcut educația intelectuală. Ați desfășurat în fața ochilor mei încîntați formele misterioase ale vieții trecute și fel de fel de monumente prețioase ale cugetării omenеști. Scotocind în cutiile voastre, contemplînd rafturile voastre pline de praf, încărcate cu bietele relicve ale străbunilor noștri și ale cugetărilor lor atît de frumoase, m-am pătruns pe nesimțite de cea mai sănătoasă filozofie“. Cîte figuri smulse din acest trecut mai îndepărtat a evocat Anatole France! Printre anticarii cheiurilor pariziene se găseau mulți oameni originali, unii foarte erudiți și cu toții prinși de farmecul îndeletnicirii lor, căci cu toții înțeleseseră că ocupația cărților, cunoașterea spețelor rare, descoperirea, datorită miracolului unei întîmplări, a exemplarului căutat de un cercetător pasionat, este una din formele cele mai desfătătoare ale existenței. În mulțimea anticarilor se amesteca aceea a curioșilor, spirite erudite care, prin lunga frecvențare a mărturiilor trecutului, păstraseră o ingenuitate copilărească, o candoare care te constrîngea să ierți, ba chiar să admiri, încăpățînata dar nevinovată lor manie de erudiți și colecționari. Anatole France a descris de mai multe ori astfel de figuri omenеști și a făcut adesea din ei eroii romanelor sale. Alături însă de sectorul anticarilor, se întind celelalte străzi ale malului sîng al Senei, cartierul micului negoț și al micilor meșteșugari, traversat la toate orele de mișunarea populară a oamenilor plecați după treburile lor. „Nimic n-are aceeași valoare ca strada —va scrie mai tirziu Anatole France — pentru a face pe un copil să înțeleagă mașina socială. Trebuie să fi văzut de dimineată pe lăptărese, pe sacagii și cărbunari; trebuie să fi examinat dugheana băcanului, a cîrnășarului și a negustorului de vin, trebuie să fi văzut trecînd regimentele, cu muzica în frunte, trebuie, în fine, să fi respirat aerul străzii, pentru a simți că legea muncii este divină și că fiecare om trebuie să-și îndeplinească sarcina sa în această lume. Am păstrat din aceste plimbări de dimineată și de seară, parcurgînd drumul de la Colegiu acasă, o curiozitate afectuoasă pentru meserii și pentru meșteșugari“. Anatole France este deci un copil al Parisului, al inimii lui învățate și muncitoare. Această trăsătură este cea dintîi pe care se cuvine s-o reținem dacă vrem să zugrăvim chipul său.

Tînărul Anatole, devenit elev al Colegiului Stanislas, își însușește temeinic cunoștința limbii latine și grecești și a literaturii lor, a istoriei și a vechii literaturi franceze, a filozofilor mai vechi și mai noi. Este un discipol al umanismului clasic și modern. Știința și literatura veche și nouă nu vor mai avea, curînd, nici un secret pentru el. În vremea aceasta, evenimentele sociale și politice se dezvoltaseră într-o direcție care, pînă la un punct, putea fi prevăzută, dar care nu era mai puțin uimitoare. În februarie 1848 izbucnește revoluția la Paris. Se ridică baricade. Ministrul Guizot demisionează. Regele abdică și părăsește capitala. Louis Blanc și Albert intră în guvernul provizoriu, ca reprezentanți ai proletariatului. Iau ființă atelierele naționale. Burghezia demonstrează la Paris. Muncitorimea îi replică. Au loc alegerile pentru Adunarea Națională. Ridicarea în masă a muncitorimii pariziene este sîngeros reprimată de ministrul de interne Cavaignac. La

10 decembrie 1848, Ludovic-Napoleon este proclamat președinte al Republicii Franceze. Dar a doua republică încetează când, la 2 decembrie 1852, președintele Ludovic-Napoleon devine, prin lovitură de stat și călcarea jurământului, împăratul Napoleon III. Victor Hugo va povesti evenimentele în *Istoria unei crime*. Anatole France este copil în timpul acestei însemnate cotituri din viața poporului francez. Dar ecoul depresiei morale, sub care clocotea adesea revolta, produsă de eșecul marilor speranțe legate de zilele revoluționare din 1848, va fi înregistrat de adolescentul Anatole Thibault. Anticăria tatălui era frecventată, între alți învățați ai vremii, de poetul, istoricul și arheologul Louis de Ronchauld. Era unul din acele spirite savante, unite cu un caracter drept și bun, care au atras totdeauna pe marele scriitor. Ronchauld este un democrat din vechea tradiție revoluționară a Franței. Detestă toate formele cezarismului. Cum nu există nici o posibilitate de a ataca în scris pe noul Cezar al francezilor, protestul lui atingea pe vechiul Iuliu Caesar al romanilor. Când Lamartine publică monografia sa asupra dictatorului antic, Ronchauld iscălește o dare de seamă și „divinul Iulius — ne spune Anatole France — a trebuit să treacă atunci prin grele momente“.

La sfârșitul studiilor sale umaniste se pune problema alegerii unei cariere. Anatole France nu putea să întrevadă pentru sine o altă îndeletnicire decât aceea a unui bibliotecar, a unui erudit și a unui poet. Le practică în curând pe cîteștrele. Încă din 1867 începe să publice în mai multe reviste bibliografice articole de erudiție și critică literară. În aceeași vreme, un tânăr librar foarte cultivat, Alphonse Lemerre, întemeiază o casă de editură. Se grupează în jurul lui mai mulți poeți inspirați de năzuințe comune, manifestate în cîteva colecții de versuri, apărute sub titlul *Le Parnasse contemporain*. Anatole France se leagă de această grupare și versurile lui, strînse apoi în volumele *Poèmes dorés* și *Noces corinthiennes*, alcătuiesc un moment important în dezvoltarea curentului parnasian. Poemele cuprinse în aceste volume dezvoltă, în formele de o mare rigoare ale acestei mișcări literare, teme împrumutate antichității, mai ales epocii alexandrine, și sentimentele izvorîte din contrastul seninei lumi grecești cu neliniștita lume creștină. Acest contrast este rezolvat în favoarea antichității, obiectul unui cult pasionat al tuturor parnasienilor. Opera poetică a lui France stă sub influența incontestabilă a unuia din cei mai de seamă poeți ai epocii, Leconte de Lisle, fost revoluționar la 1848, obedient mai tîrziu față de regimul dictatorial al lui Napoleon III, dar refugiat într-un pesimism fastuos, care se complăcea în pictura unor vaste fresce legendare și istorice, menite să sugereze neantul tuturor civilizațiilor trecutului și marea 'dezolare a istoriei. *Poemele aurite* vor apărea în volum în 1873 și *Nunțile corintiene* în 1876, dar pînă atunci Franța trece prin noi încercări și cariera lui Anatole France cunoaște noi cotituri.

La 19 iulie 1870 izbucnește războiul dintre Franța și Prusia. Anatole France face parte cîtva timp din garda națională. Germanii invadează teritoriul francez și înaintează în interiorul lui. La 1 septembrie are loc marea bătălie de la Sedan, în care împăratul este luat prizonier. Armata capitulează, dar Parisul continuă să se apere. La 1 februarie 1871, Parisul capitulează la rîndul lui. La 18 martie se produce revolta Comunei și noul regim al comunarzilor parizieni durează pînă la 28 mai. Cîțiva scriitori se alăturaseră Comunei: Verlaine și Xavier de Ricard, foști colaboratori ai *Parnasului contemporan*, apoi Louis Menard, una din figurile cele mai interesante ale epocii, revoluționar din 1848 și mare umanist, ale cărui atitudini și idei nu vor rămîne fără influență asupra lui France și care va oferi

cîteva din trăsăturile viitorilor eroi ai romancierului. François Coppée arătase Comunei simpatii pe care indolența firii lui le va retrace curînd. Victor Hugo declară la Bruxelles că va adăposti pe refugiații Comunei. Maestrul lui France, Leconte de Lisle, vechiul revoluționar, devenit ornamentul salonului literar al prințesei Mathilde, va sta de partea cealaltă a baricadei. Anatole France nu ia nici el parte la mișcare. Părăsește Parisul și nu se înapoiază decît în luna iulie. Conștiința socială a lui France nu este în momentul acesta formată și acela care trebuia să susțină, într-o perioadă ulterioară a carierei sale, năzuințele revoluționare ale maselor populare, nu dovedește deocamdată nici o înțelegere pentru ceea ce se petrecea în Parisul Comunei. Alte curente spirituale îl solicitau în momentul acesta, și, dîndu-le expresie, scriitorul, romancierul, criticul și moralistul intră acum într-o perioadă nouă a creației sale, în perioada lui sceptică. Este drept să spunem totuși că Anatole France a simțit cu claritate tristețea ce se abătuse asupra Franței, îndată ce Thiers formează primul guvern al celei de-a treia republici și care o însoțește într-o lungă perioadă a dezvoltării ei. Devenit critic literar al ziarului „Le Temps“, el începe o activitate cu mare răsunset, ale cărei principale rezultate sînt adunate în cele patru volume ale seriei *La Vie littéraire*. Unul din foiletoanele critice ale lui France poartă titlul *De ce sîntem triști?* Analizînd un roman al lui Pierre Loti și o culegere de nuvele ale lui Guy de Maupassant, criticul este adus să constate acel exces al sensibilității, acea aptitudine specială pentru suferința morală, care caracterizau operele atîtor artiști contemporani. De unde provenea această tristețe? „Am explorat pămîntul — scrie el — ne-am amestecat cu rasa neagră, roșie și galbenă și am descoperit cu spaimă că umanitatea este mai diversă decît credeam... Ne-am spus atunci: Ce este această umanitate, care își schimbă astfel, după climat, figura, sufletul și zeii? Cînd nu cunoșteam din planeta noastră decît cîmpurile care ne hrăneau, pămîntul ne părea mare. Dar am recunoscut locul lui în univers, și atunci ni s-a părut mic. Ne-am dat seama că nu este decît o picătură de tină și aceasta ne-a umilit. Am fost aduși să credem că formele vieții și ale inteligenței sînt nesfîrșit mai numeroase decît le bănuiam mai înainte și că există ființe cugetătoare în toate planetele, în toate lumile“. Relativismul sugerat de dezvoltarea științelor naturale moderne ar fi una din pricinile tristeții descrise de Anatole France. Dar criticul recunoaște îndată și cealaltă cauză a dezolării în care se pregătea să apună secolul al XIX-lea; „În sfîrșit, — adaugă el — condițiile vieții materiale au devenit mai penibile decît altădată. Societatea nouă, autorizînd toate speranțele, excită toate energiile. Lupta pentru existență a devenit mai îndîrjită decît a fost vreodată, victoria mai insolentă, înfrîngerea mai inexorabilă“.

Trebuie să ne oprim un moment în fața acestor interesante texte, pentru a încerca să pătrundem ceva mai adînc în motivele scepticismului lui France din prima parte a carierei sale. Am văzut că France dă atitudinii sale de îndoială față de posibilitățile omului, și tristeții care îl însoțea în epoca lui, mai întîi explicații pur intelectuale. Marea dezvoltare a științei în secolul al XIX-lea ar fi depopulat cerul oamenilor moderni de zeii lor, i-ar fi impus omului conștiința micimii și diversității sale, opuse aspirației lui de înfrățire cu toți semenii. De ce știință este însă vorba? Este vorba de o știință care nu și-a recunoscut încă limpede rostul în dezvoltarea puterilor omenești și a solidarizării oamenilor în lupta lor contra naturii și pentru înălțarea condiției omenești. Anatole France era, desigur, către sfîrșitul veacului al XIX-lea, unul din spiritele cele mai învățate ale Franței. Încă din copilărie este un vizitator atent și studios al Muzeului. „Pătrundeam — va

povesti el mai tîrziu — ca într-un sanctuar, în aceste săli ale Muzeului, aglomerate de toate formele organice, de la floarea de piatră a echinodermelor și de la lungile fălci ale marilor saurieni primitivi pînă la coloana vertebrală arcuită a elefanților și pînă la mîna gorilelor. În mijlocul ultimei săli se înalță o Veneră de marmură, așezată acolo ca simbolul forței invincibile și dulci prin care se multiplică toate spețele animate. Cine ar putea reda emoția naivă și sublimă care mă agita atunci, în fața acestui tip desfătător al frumuseții umane? O contemplam cu satisfacția intelectuală pe care o dă întîlnirea unui lucru presimțit. Toate formele organice mă conduceau în chip nesimțit la aceasta, floarea lor<sup>1</sup>. Cînd, în 1862, apare traducerea franceză a *Originii spețelor* de Darwin, tînărul France o citește cu entuziasm. „Laudele mărcete prin care Lucrețiu celebrează pe divinul Epicur ne păreau de-abia îndestulătoare pentru a glorifica pe naturalistul englez“. Purtînd sub braț prețiosul volum de biologie, France pornea la Jardin des plantes<sup>1</sup> pentru a observa spețele zoologice și pentru a înțelege progresul lor. Curiozitatea naturalistă se însoțea cu aceea filologică, arheologică și istorică, ba chiar era dominată de aceasta din urmă. Trîind de mic copil între cărți, ajunsese foarte bine să cunoască edițiile lor, cele mai vechi și cele mai rare. Cunoaște nu numai pe clasicii greci și latini, dar și pe poeții, glosatorii și filozofii elenismului. Nu-i scapă nimic din literatura epocii de tranziție către evul mediu. Citește pe Hroswita și pe Bede Venerabilul. Este familiar cu întreaga literatură a feudalității și cu cele mai vechi produse ale folclorului francez. „Poporul, bătrînul popor al cîmpilor noastre, este meșterul limbii și maestrul nostru în poezie“, va scrie el mai tîrziu. Anatole France este la curent cu tot ce cîștigase erudiția franceză într-o jumătate de secol și mai bine de cercetare. Cu o generație mai bătrîn decît el, Ernest Renan trecuse prin aceeași adîncă și multiplă inișiere. Aparținînd generației pozitivistă, Renan împărtășea cultul științelor exacte, al căror mare rol în viața modernă îl proclamase în scrierea sa din tinerețe, *Viitorul științei*. Se dezvoltase apoi ca unul din cei mai de seamă filologi și istorici. Continuînd linia vechilor ebraiști, ieșii din Reformă, învățații care prin critica textelor biblice ajunseseră să se îndoiască de atîtea din dogmele bisericii, Renan se desprinsese din comunitatea ei, căreia în tinerețe îi aparținuse ca seminarist. Devenise apoi istoricul lui Israel și al originii creștinismului. Dăduse, între altele, o *Viață a lui Isus*, mult citită, dezbătută, atacată și admirată în epocă și în care întemeietorul creștinismului era înfățișat ca o personalitate pur umană. Renan trecea drept exemplarul omenesc cel mai tipic al felului în care acidul criticii roade și dizolvă reprezentările credinței. Istoricul religiilor se însoțea, în activitatea lui Renan, cu acel al filozofilor. De la stoicismul lui Marc-Aureliu, prin aristotelismul lui Averoes, pînă la idealismul german, pînă la Schelling și Hegel, pe care este printre cei dintîi a-i populariza în Franța, mintea lui a cuprins toate doctrinele, le-a comparat între ele și a crezut că poate conchide din felul lor de a se înlocui, adică de a se delimita și chiar de a se anula succesiv, că mintea omenească ar fi izbită de o caducitate esențială și că stă în firea ei de a nu se putea decide și de a nu putea trage o concluzie. Cugetarea lui Renan sfîrșea, așadar, într-un scepticism, pe care bătrînețea lui îl îndulcea acum cu o blîndă ironie. Cînd deci Anatole France caută să explice tristețea epocii lui prin relativismul sceptic în care sfîrșea un secol întreg de cercetare a naturii și a

<sup>1</sup> Grădina botanică din Paris.

omului, el se gîdea la felul acestor experiențe intelectuale, pentru care Renan, o personalitate cu o influență considerabilă asupra formației lui, constituia un exemplu reprezentativ.

Articolul despre cauzele tristeții în vremea sa vorbește însă și de asprimea luptei pentru existență, despre brutalitatea învingătorilor și de nenorocirea victimelor, adică de marea ascuțire a luptelor de clasă în aceeași epocă. În 1864 luase naștere prima Internațională. Karl Marx compusese adresa inaugurală și îi redactase statutele. În Franța, după prăbușirea Comunei, mișcarea muncitorească începe să fie prigonită. În 1872 se votează o lege împotriva Internaționaliei. Totuși, după patru ani, are loc la Paris primul Congres general al muncitorimii franceze, urmat în anii ulteriori de Congresul din Marsilia și de acel din Hâvre, cînd ia ființă partidul socialist revoluționar francez.

După 1871, Anatole France primește însărcinări administrative la Biblioteca Senatului și activitatea lui de bibliograf, de critic și poet se completează acum cu aceea de novelist și romancier. Lunga serie a noilor sale opere, din 1879 pînă în 1894, reliefează figura scriitorului, așa cum au format-o experiențele de viață și cultură arătate mai înainte. În 1871, apare primul roman de mare răsunet al lui France, *Crima lui Sylvestre Bonnard*, povestirea despre un bătrîn savant medievist care, după ce nutrise altădată o iubire castă pentru o femeie, regăsește acum pe fiica ei intrată în minile unui tutore escroc și a unei instituitoare odioase, o răpește acestora, o înzestrează și o mărită. Crima lui Sylvestre Bonnard, căzut o clipă sub suspiciuni atît de nepotrivite cu firea lui și felul îndeletnicirilor sale, sfîrșește în surîsul înduioșat al bătrînului care privește perechea de tineri îndrumată de el spre fericire. Portretul lui Sylvestre Bonnard întrunea în sine toate trăsăturile morale ale scriitorului, pe care experiența vieții și întinsa învățătură a cărților îl formase ca o personalitate dezamăgită de exercițiul îndelung și stăruitor al criticii, dar ascunzînd în sine un fond de tandrețe, de bunătate, de simpatie cu viața și tinerețea. Ecoul primului roman al lui France a fost foarte puternic. Epoca obosită și degustată de cruda prezentare a omului în romanele contemporane ale naturalismului, cu ființele lui bestiale, bolnave sau îndobitocite, se simțea pătrunsă, în fața bunului și cumintelui învățat Sylvestre Bonnard, de un nou val de umanitate, de o nouă încredere și iubire pentru om. O nouă direcție a literaturii părea că se desface din această operă a lui Anatole France. Sfera temelor naturaliste era acum depășită. În 1885 apare *Cartea prietenului meu*, prima serie de amintiri din copilărie a scriitorului care a pus de atîtea ori la baza creațiilor sale elementele autobiografiei lui. După patru ani apare și *Thaïs*, povestea unei curtezane alexandrine din secolul al IV-lea el erei noastre, adică al unei epoci pe care o studiasse Mênard și Renan; pustnicul Pafnuțiu o convertește la creștinism pe frumoasa curtezană Thaïs, incarnația frumuseții antice, dar cade el însuși în ghearele ispitei. Libera și frumoasa lume antică este confruntată încă o dată cu lumea fanatismului religios, o temă a parnasianismului. Filozoful epicureu Nicias, replica antică a lui Sylvestre Bonnard, comentează evenimentele cu detașare sceptică și ironică și marea lumină a minții lui sceptice și tolerante stă într-un contrast expresiv cu îngustimea fanaticului Pafnuțiu, care nu se înțelege nici măcar pe sine însuși. În toate celelalte romane sau cărți de cugetare ale acestei epoci, în *Birtul la regina Pedauque*, în *Opiniile domnului Jérôme Coignard*, în *Grădina lui Epicur*, în *Crinul roșu*, deitate deopotrivă în tonul sceptic și ironic, tolerant și emotiv, imaginea omului se refăcea din înjosirea în care o cufundase naturalismul. Știința invocată de atîtea



ori și de naturaliști putea să coexiste deci cu delicatețea cea mai umană a simțirii. În curînd, Anatole France trebuia să marcheze o altă atitudine față de știință, a cărei mare dezvoltare în secolul al XIX-lea fusese făcută răspunzătoare, la un moment dat, de scepticismul și tristețea epocii sale, provenită de fapt din alte izvoare.

În 1889 apare romanul lui Paul Bourget, *Discipolul*: Robert Greslou, un tînr filozof sînd sub influența materialismului mecanicist al lui Adrien Sixte, un alt Hippolyte Taine, filozoful care îndrăznise să afirme o dată că vîitul și virtutea sînt niște simple produse naturale, ca zahărul și vitriolul, împinge spre sinucidere pe o tînără fată, pe care o seduce fără s-o iubească, condus de simplul interes pentru experimentul psihologic, menit să-i confirme rigurosul determinism al stărilor sufletești. Bătrînul filozof ateu Adrien Sixte înțelege atunci ceea ce i se pare a fi orgoliul vinovat al științei și o undă de emoție religioasă trece prin sufletul său. Romanul lui Paul Bourget reprezenta deci un moment al campaniei duse împotriva științei, într-o vreme în care cercurile reacționare ale Franței celei de-a treia republici înțeleseseră că trebuie să se teamă de consecințele pe care dezvoltarea științei le poate avea în direcția eliberării maselor populare. Criticul Ferdinand Bruneti re explicase tendințele romanului și se asociase atacului împotriva științei, pe care o dorea subordonată moralei. Anatole France replică în foiletoanele sale din „Le Temps“, marcînd o poziție hotărît favorabilă științei. Criticul arată mai înt i că din fapta unui dezorganizat mintal nu se poate trage nici o concluzie împotriva științei deterministe și materialiste, pe care Greslou o invoca drept cauza crimei sale. Cercetarea științifică trebuie să răm nă liberă. „Este dreptul, ba chiar este datoria oricărui savant care-și face o idee asupra lumii să exprime această idee, oricare ar fi ea. Oricine crede că posedă adevărul trebuie să-l spună. Așa cere onoarea spiritului omenesc“. Mai mult dec t at t. Știința este una din forțele care construiesc morala viitorului. „Știința și filozofia ieșită din știință — scrie Anatole France — ... procură omenirii forță și onoare. Este un motiv pentru care trebuie să le eliberăm. În ciuda aparentei lor insensibilit ți, ele contribuie la indulcirea moravurilor; ele fac viața mai bogată, mai ușoară și mai variată. Ele sugerează bunăvoință; sînt indulgente și tolerante. Să nu le împiedicăm în opera lor. Ele elaborează în chip nevăzut o morală care va apărea într-o zi mai fericită și mai inteligentă dec t a noastră... Să nu silim pe domnul Adrien Sixte să-și ardă cărțile, pentru că un nenorocit a găsit în ele excitații pentru propria lui perversitate. Să nu-l condamnăm pe acest om foarte cumsecade ca pe un corupător al tinerimii. Astfel de condamnări nu sînt totdeauna confirmate de posteritate. Să nu vorbim cu prea mare indignare de imoralitatea doctrinelor sale. Nimic nu pare mai imoral dec t morala viitorului“.

Polemica în jurul *Discipolului* are loc în 1890. După c țiva ani, în 1894, Franța intră într-o criză morală cum nu mai cunoscuse din vremea războaielor religioase ale secolului al XVI-lea. Un of ter francez de origine evreiască, căpitanul Alfred Dreyfus, este acuzat de crima de a fi predat ambasadei germane din Paris unele documente ale Statului Major. Căpitanul este judecat și condamnat la deportare și degradare militară. Acuzația se sprijinise pe un text în care se puteau recunoaște similitudini cu scrisul lui Dreyfus, vestitul „borderou“ care anunța trimiterea documentelor. Fratele condamnatului, susținut de locotenent-colonelul Picquart și de senatorul Scheurer-Kestner, cere revizuirea procesului, acuz nd pe maiorul Esterhazy de a fi autorul borderoului. Esterhazy este adus în fața unui consiliu de război și este achitat. Emile Zola, marele scriitor, acuză consiliul de război de a

fi pronunțat sentința „din ordin“. Curtea cu juri îl condamnă pe Zola la un an închisoare. Zola se refugiază în Anglia. Dar când locotenent-colonelul Henry mărturisește a fi fabricat un document acuzator și se sinucide, revizuirea procesului Dreyfus este autorizată. Consiliul de război pronunță încă o dată o condamnare la zece ani de detențiune împotriva lui Dreyfus, dar președintele republicii Loubet grațiază pe condamnat. Abia în 1906 se obține a doua revizuire a procesului și, de data aceasta, este recunoscută inocența căpitanului, care este repus în funcțiunile sale militare, este înaintat și decorat cu „Legiunea de onoare“. Lunga afacere Dreyfus a împărțit Franța în două tabere, dintre care una cerea înăbușirea scandalului, pentru a salva onoarea armatei, în timp ce cealaltă dorea lumină deplină și restabilirea dreptății călcate în picioare. Inimiciția dintre cele două tabere era atât de adâncă, încât conflictul izbucnea în fiecare moment, chiar între cei mai vechi prieteni, și se prelungea pînă în sînul familiilor. Caracterizarea oricărui om se făcea după poziția adoptată în acest conflict. Roger Martin du Gard a scris profunda tulburare a Franței în epoca afacerii Dreyfus în romanul dialogat *Jean Barois*. Romain Rolland a descris-o în *Jean-Christophe*. Care este atitudinea lui France în această vreme? Intervievat de ziarul „L'aurore“, France se pronunță pentru revizuirea procesului și declară că instanța care îl condamnase pe Dreyfus este o instituție medievală: „Ori de cîte ori — spune el — tendințele democratice se vor izbi de astfel de resturi ale trecutului, vor fi dezordini“. Condamnă agitația antisemită pe care Drumont o întreținea în jurul procesului. Cînd, în 1898, Zola publică scrisoarea lui de acuzație, France i se alătură și iscălește cererea de revizuire. Și cînd, în același an, Zola este adus în fața Justiției, France apare ca martor al apărării și aduce omagii confratelui său. Cînd consiliul ordinului „Legiunii de onoare“ suspendă pe Zola, France renunță și el la rozeta de ofițer, pe care n-o va mai pune niciodată de aici înainte. Ia parte la întrunirile studențești de protest la „Școala normală superioară“. Însoțește pe marele lui prieten, pe Jean Jaurès, tribunul socialist, la mitinguri muncitorești, unde ia cuvîntul. Jean Jaurès, spirit erudit și profund, orator de geniu, va avea o mare influență asupra lui France. În prietenia cu Jean Jaurès se dezvoltă conștiința socială a lui France și i se deschid căile socialismului. Cînd este arestat colonelul Picquart, France ia cuvîntul într-o adunare publică: „Cetățeni, — exclamă el — vom vorbi în numele justiției și al rațiunii, dar cu glas de tunet“. Revolta lui crește cînd se ajunge la soluția de compromis a grațierii. Cînd, în 1902, moare Zola, France pronunță cuvinte răscolitoare în fața mormîntului: „Zola n-a scos la lumină numai o eroare judiciară, el a denunțat conjurația tuturor forțelor violenței și opresiunii, unite pentru a uide în Franța justiția socială, ideea republicană și gîndirea liberă... Ce minunat este geniul patriei noastre! Ce frumos este acest suflet al Franței care, în secolele trecute, a transmis Europei și lumii învățătura dreptății. Franța este ȧara rațiunii împodobite și a cugetărilor binevoitoare, pămîntul magistraților echitabili și al filozofilor umani, patria lui Turgot, a lui Montesquieu, a lui Voltaire și Malherbe. Zola a binemeritat de la patrie pentru că n-a dez-nădăjduit de soarta justiției în Franța... A fost un moment al conștiinței umane“.

Afacerea Dreyfus a fost pentru Anatole France experiența hotărîtoare în transformarea conștiinței lui sociale și politice. În plină agitație pentru a doua revizuire, France intră în comitetul „Ligii pentru drepturile omului“. Cînd izbucnește războiul ruso-japonez, France declară: „Numai pătrunderea popoarelor în conducerea de stat va putea asigura prosperitatea generală prin libertate și ușurință

a schimburilor. Numai socialismul internaționalist, năzuind totdeauna spre pace, poate reține popoarele pe marginea prăpastiei“. Anul 1905, este și acel al revoluției în Rusia. France participă la adunări în care-l condamnă pe țarul Nicolae al II-lea „la execrația universului“, declară că „țarismul este lovit de moarte“, atacă pe politicienii francezi care s-au aliat cu „autocratul asasin“. Când la 21 iulie, după lunga frământare a celor doisprezece ani rămași în urmă, Alfred Dreyfus este înaintat și decorat, în cadrul unei festivități organizate în curtea „Școlii militare“, France i se adresează: „Solemnitatea de astăzi este încoronarea unei opere de justiție și de reparațiune. Dați-mi voie să vă strâng mâna“.

În timp ce se desfășura afacerea Dreyfus, în intervalul 1897—1901, compune France una din operele lui cele mai însemnate, ciclul de romane care întregesc *Istoria contemporană*: *Ulmul din parc*, *Manechinul de răchită*, *Inelul de ametist*, *Domnul Bergeret la Paris*. Este o vastă frescă a societății franceze în momentul când se pregătea să pășească pe pragul noului secol. Subiectul ei principal îl alcătuiește povestirea manevrelor insinuantului abate Guitrel, care ajunge în cele din urmă să fie ales episcop într-un oraș de provincie. În primele două volume ale ciclului ne este prezentat mediul orașului provincial, în care cercurile clericale se înfruntă cu cele liber-cugetătoare și parlamentare. Încă din al doilea volum, centrul tabloului este ocupat de domnul Bergeret, conferențiar universitar, autor al unei lucrări de erudiție, relativă la pasajele marine din *Eneida*, *Virgilius Nauticus*, o altă încarnare a lui Sylvestre Bonnard și a lui Nicias, și care, ca și aceștia, însoțește evenimentele cu comentariul său sceptic și ironic. În al treilea volum, Guitrel a obținut locul de episcop, împreună cu inelul de ametist, dar ironia domnului Bergeret a devenit mai amară și mai mușcătoare față de spectacolul josniciei din jur. Și când, la sfârșitul operei, episcopul Guitrel se pronunță împotriva imoralității republicane, care îl înălțase totuși în scaunul său, demascarea întregii comedii politice și mondene devine plină de cruzime. Unde mai pot fi găsite suflete simple și drepte? Din cealaltă pătură a națiunii, din clasa ofensaților și umiliților, îi iese în întâmpinare figura lui Crainquebille, un biet precupeț de legume, lovit de o condamnare nedreaptă și care privește cu perplexitate, cu ucgătoare îndoială, sentința justiției de clasă care-l pusese în afară de obștea frățască a oamenilor. Lungile studii istorice ale lui Anatole France îl indicau pentru o lucrare de sinteză asupra istoriei Franței-pe care o și întreprinsese fără a ajunge s-o publice vreodată, uitată, precum a fost, în arhiva editorului Lemerre. Medievistul dă totuși la lumină *Viața Ioanei d'Arc*, care, tocmai ca *Isus* al lui Renan, este explicată, în sens opus interpretării mistice, ca o personalitate umană, printre ale cărei resorturi sufletești recunoaște fenomene psihice excepționale. Cartea apare în 1908 și prefața ei conținea considerații politice și sociale care, după incidentele provocate de colonialismul european în diferite puncte ale lumii, dobândeau o teribilă actualitate: „Cred în uniunea viitoare a popoarelor — scrie France — dar ar trebui să fii lipsit de orice înțelegere a lucrurilor pentru a păstra siguranța că pacea nu va fi tulburată. Teribilele rivalități industriale și comerciale care sporesc în jurul nostru ne fac să presimțim mari conflicte viitoare și nimic nu ne asigură că Franța nu se va vedea împinsă, la un moment dat, într-o conflagrație europeană sau mondială. Și obligația în care se găsește de a răspunde nevoilor apărării ei nu sporește cu puțin dificultățile pe care i le cauzează o ordine socială profund tulburată de concurența producției și antagonismul claselor...“.

Reflexele sinistre ale unui război mondial luceau în zarea lumii. Creația lui France intra acum într-o perioadă nouă. În afară de romanul *Zeilor li-e sete*,

săgetătoare evocare a Parisului revoluționar din epoca Terorii, imaginația povestitorului plămăduiește chipurile și faptele viitorului într-o serie de noi narațiuni: *Pe piatra albă*, *Insula Pinguinilor*, *Revolta îngerilor*. Viziunea catastrofică a prăbușirii capitalismului și a conflagrației universale se completează cu schișarea societății comuniste a viitorului, în care proletariatul, luând puterea de stat, instituie pretutindeni regimuri republicane, unește popoarele și înlătură pentru totdeauna războaiele. Când, în 1913, guvernul se gîndește să sporească stagiul militar la trei ani, France protestează. Măsura anunța războiul care se apropia. La 31 iulie 1914 Jaurès este asasinat. Durerea lui France nu cunoaște margini: „O spun cu un dureros orgoliu: a fost prietenul meu. L-am văzut de aproape . . . Știu că lui era sigură și profundă . . . Martiriul a încoronat viața sa și l-a transformat într-un exemplu pentru toți bunii cetățeni. Inima prea plină mi se sparge. Nu mai pot decît să îngîn. Durerea mă sufocă la gîndul că nu-l voi mai vedea, pe el, una din inimile cele mai mari, din geniile cele mai vaste, din caracterele cele mai nobile“. A doua zi izbucnea războiul. Anatole France se alătură acum efortului națiunii care trăia durerea unei noi invazii a teritoriului său. Bătrînul de șaptezeci de ani cere să fie primit în rîndurile active ale armatei. Boala îl împiedică să ducă la capăt acest proiect. Când se va sfîrși măcelul? Răspunzînd întrebării unui ziarist american, France scrie: „Nici Franța, nici aliații săi, nici lumea întreagă nu vor cîștiga nimic dintr-o pace care va lăsa să subsiste acea cauză perpetuă a războiului: militarismul german“. Războiul a luat sfîrșit. Tratatul de la Versailles i se părea însă a conține sămînța altor conflicte viitoare. Dar Revoluția din Octombrie cucerește simpatia lui. În același an aderă la Partidul Comunist Francez. Dorește o împăcare sinceră cu poporul german care ar reveni pe căile democrației. În cursul unei vizite la Berlin înfîlnește pe profesorul Einstein. Venea de la Stockholm, unde i se înmînase premiul Nobel. Dar curînd o altă distincție îl semnalează comentariului mondial: un decret al Sfîntului Oficiu de la Roma, cu data de 31 mai 1922, declară punerea la index a tuturor operelor sale. Ultima lucrare a lui Anatole France e o nouă scriere autobiografică, *Viața în floare*, care completează pe cele anterioare: *Cartea prietenului meu*, *Pierre Nozière*, *Micul Pierre*. Ziarul „l'Humanité“ publică din cînd în cînd mesajele sale. Într-o scrisoare către Marcel Cachin, afirmă că războaiele moderne au fost „opera marilor industriași ai diferitelor state, care le-au voit, le-au făcut necesare, le-au săvîrșit și le-au prelungit“. Boala slăbește cu totul pe bătrînul de optzeci de ani. Moare la 12 octombrie 1924.

Anatole France a fost unul dintre cei mai reprezentativi artiști ai Franței, pentru că a fost unul dintre francezii cei mai reprezentativi. Descinzînd dintr-o veche spiță țărănească, a manifestat prin jovialitate, vervă și petulanță, unele din trăsăturile cele mai tipice ale temperamentului francez. Rabelais pare unul din străbunii lui. A fost apoi un copil al Parisului. Formația lui s-a desăvîrșit în impresiile marii capitale, în care o viață populară de o deosebită vigoare se desfășoară printre monumentele uneia din cele mai vechi culturi ale lumii. Nimeni n-a cunoscut și n-a descris cu mai mare delectare frumusețea orașului natal: chipul în care se așază lumina pe pietrele vechilor lui clădiri, grădinile și parcurile orașului, reflexele Senei, bulevardele străjuite de lungul șir al castanilor, lungile și mărețele lui perspective. A absorbit toată cultura adunată în acest oraș. I-a răscolit toate bibliotecile, i-a citit toate cărțile. A îndrăgit chipul omenesc format în acest centru de cultură, pe eruditul spiritual, tolerant și bun, al cărui model a influențat propria lui personalitate. Acest tip omenesc se lega cu vechile tradiții de cultură ale Atenei și Romei, așa încît, fără

să părăsească cetatea natală, studiosul putea menține legătura cu izvoarele umanismului. A asimilat, în fine, tradiția revoluționară a Parisului. A fost discipolul și continuatorul revoluționarilor francezi. Acest francez, acest parizian a gândit, a simțit și a luptat pentru întreaga omenire. A fost un mare artist-celăștean. Din acest punct de vedere spița lui descinde din Voltaire, din Diderot, din Hugo. A absorbit în sufletul lui sucul cel mai nutritiv și mai dulce al patriei și l-a făcut să urce în fructe și flori cu care a hrănit și îmbălsămat întreaga omenire.

Cum se răsfrîng aceste particularități ale omului și scriitorului în arta sa? Negreșit, imaginația sa n-are fecunditatea fabuloasă a unui Balzac. N-a închipuit atîtea situații și atîția oameni, n-a făcut în aceeași măsură „concurență stării civile”. Romancierul se însoțește totdeauna cu ideologul și cu moralistul. Narațiunea alternează în operele lui cu comentariul. Și, printre figurile cele mai izbutite pe care le-a creat, se remarcă chipul omului reflexiv, în mintea căruia lumea se răsfrînge ca problemă și subiect de meditație. Sylvestre Bonnard, Nicias, Jérôme Coignard, Bergeret, Brotteaux des Ilettes din *Zeilor li-e sete* fac parte din această galerie de tipuri, în care se răsfrînge propria lui personalitate, căci acest povestitor și romancier a dat totdeauna creațiilor sale temelia amintirilor și a impresiilor lui celor mai personale. Un curent de lirism străbate deci întreaga lui creație, chiar în critica literară pe care a practicat-o ca pe un gen al literaturii. Cînd n-a scris romane nutrite din observația de sine și din observația societății, a scris povestiri alegorice, menite adică să ilustreze o concepție generală a spiritului, cum făcea Voltaire, sau romane utopice, ca Wells. A scris apoi cărți de cugetare, de maxime și reflecții. Dar, ca și critica, filozofia este pentru el un gen literar, astfel că, citindu-le, ne bucurăm nu numai de ingeniozitatea vederilor, dar și de chipul în care ele sînt spuse. Ironia este mijlocul de căpetenie al artei lui France. Această ironie procedează prin așezarea faptului particular într-o perspectivă generală și filozofică atît de vastă, încît cel dintîi pare a căpăta deodată o însemnătate exagerată și care ne amuză. După cum a observat o dată criticul Jules Lemaître, în loc de a scrie: „În această grădină m-am jucat pe cînd eram copil”, France pronunță cu gravitate ironică: „În această grădină am învățat, jucîndu-mă, să cunosc unele parcele ale bătrînului univers”. Tonul gravității filozofice, în împrejurările cele mai modeste, este unul din izvoarele ironiei lui France. Alteori, asociază aspecte umile cu situații mărețe și care le depășesc nemăsurat, încît contrastul obținut devine neapărat înveselitor. Privindu-și pisica, Sylvestre Bonnard îi spune: „Amilcar, prinț somnolent al cetății cărților, paznic nocturn! Asemeni pisicii divine care a combătut pe necredincioși în Heliopolis în noaptea marii lupte, tu aperi împotriva mizerabililor rozători cărțile pe care bătrînul savant le-a dobîndit cu banul lui modest și cu un zel neostenit. În această bibliotecă protejată de virtuțile tale militare, dormi, o, Amilcar, cu moliciunea unei sultane. Căci reunești în persoana ta aspectul formidabil al unui războinic tătăr cu grația îngreunată a unei femei din Orient”. Puțini sînt artiștii care să fi scris o proză mai muzicală ca a lui Anatole France, cu o ușurință mai grațioasă. Vorbind despre stilul maestrului, Jean Jaurès a observat o dată: „Proza franceză n-are, la nici un alt scriitor, mai multă ușurință și fluiditate. Cuvintele și-au pierdut, pentru a spune astfel, greutatea lor materială. N-au nici strălucire brutală, nici asprime, nici cîrlige, nici unghiuri. Ele alcătuiesc transparența cea mai curată. Totul se mișcă, idei, forme, ființe, într-o lumină atît de pură, atît de egală și cu o mișcare atît de ușoară, în curbe atît de armonioase și simple, încît realitatea cea mai precisă, cea mai minuțioasă, dobîndește ceva imaterial”. Dar această artă adusă la un mare

grad de perfecțiune își trage seva din cele mai adânci și mai sănătoase tradiții ale poporului și ale limbii lui. Răspunzînd anchetei unui scriitor al vremii, Charles Morice, într-un moment în care simbolismul înstrăina arta de realitățile naționale și de popor, Anatole France a spus: „Epocile cele mai frumoase ale artei au fost epoci de armonie și de tradiție. Au fost epoci organice. Nu era lăsat totul pe seama individului. Este puțin lucru un om și chiar un om mare, atunci cînd este lăsat singur. Nu se observă îndecajuns că un scriitor, chiar cînd este foarte original, mai mult împrumută de la alții decît inventează. Limba pe care o vorbește nu-i aparține; forma în care-și toarnă cugetarea, odă, comedie, povestire, n-a fost creată de el: nu posedă pe seama sa nici sintaxa nici prozodia. Chiar cugetarea îi este suflată din toate părțile. Să avem înțelepciunea de a recunoaște: operele noastre sînt departe de a ne aparține cu totul. Ele cresc în noi, dar rădăcinile lor se întind în toate părțile solului care le hrănește. Să mărturisim deci că datorăm mult tuturor oamenilor și că publicul este colaboratorul nostru“. Și în altă parte, vorbind despre limba literară: „Artistul cel mai savant este obligat să păstreze caracterul național și popular; el trebuie să vorbească limbajul public. Dacă vrea să-și croiască un idiom particular în idiomul concetățenilor săi, dacă socotește că poate să schimbe în voie sensul și raportul cuvintelor, va fi pedepsit din pricina orgoliului și impietății sale. Întocmai ca lucrătorii turnului Babel, acest meșter nedibaci al limbii lui materne nu va fi înțeles și de pe buzele lui se va desprinde numai un murmur confuz“.

Observațiile acestea rezumă și explică marele prestigiu și profunda influență a operei lui Anatole France, artist al țării, al orașului și al limbii sale, înfrățit cu soarta poporului său în toate aspirațiile acestuia către dreptate și libertate. Din aceeași pricină, opera lui Anatole France a găsit audiență și a trezit dragoste și admirație în toate țările, în toate cetățile și la toate popoarele care continuă să lupte pentru justiție și descătușare.

# FILOZOFIA ISTORIEI ÎN *RĂZBOI ȘI PACE* DE TOLSTOI

Către sfârșitul anului 1879, scriitorul Ivan Turgheniev trimite prietenului său Gustave Flaubert traducerea, în trei volume, a unui roman rus, necunoscut pînă atunci în Franța, *La guerre et la paix* de Leon Tolstoi. Răspunsul lui Flaubert nu întîrzie prea mult. La 12 ianuarie 1880, autorul lui *Madame Bovary* scrie: „Iubite Ivan Sergheevici, îți mulțumesc că m-ai făcut să citesc romanul lui Tolstoi. E de primul ordin! Ce pictor și ce psiholog! Primele două volume sînt sublime, dar al treilea cade în chip groaznic. Se repetă și filozofează. Vezi în el pe domnul care scrie, pe autor și pe rus, în timp ce pînă atunci nu văzuseși decît natura și umanitatea“. Turgheniev nu rămîne dator cu replica sa, care se produce la 24 ianuarie 1880, confirmînd întru totul diagnosticul corespondentului său francez: „Mon bon vieux — îi scrie Turgheniev lui Flaubert — nu poți să-ți închipui ce plăcere mi-a făcut scrișoarea dumitale și ceea ce îmi spui despre romanul lui Tolstoi. Aprobarea dumitale îmi întărește ideile despre el. Da, este un tip foarte tare, și cu toate acestea ai pus degetul pe rană. Autorul și-a compus un sistem filozofic prezumțios, care a stricat mult și romanului scris după *Război și pace*, dar în care se găsesc de asemeni lucruri de primul rang. Nu știu ce vor spune domnii critici (am trimis *Guerre et paix* și lui Daudet și lui Zola), dar pentru mine lucrul este hotărît: Flaubertus dixit. Restul nu mai are însemnătate“.

Sistemul filozofic, gratificat cu epitete puțin măgulitoare de Turgheniev, dar mai cu seamă părțile în care Flaubert se plînge a găsi filozofie și nu imaginea pură a naturii și umanității sînt fără îndoială, acele în care, către finele marelui său roman, Tolstoi enunță ideile sale cu privire la filozofia istoriei. Putem înțelege foarte bine de unde porcede prevențiunea lui Turgheniev și a lui Flaubert împotriva materialului de reflecție sistematică cuprins în *Război și pace*. Trăind în vremea naturalismului și asumîndu-și estetica acestui curent literar, pe care într-o anumită măsură îl și determină, cei doi autori profesează doctrina impersonalității în literatură. „Scriitorii trebuie să se aranjeze astfel — recomandă odată Flaubert într-una din scrisorile lui — încît posteritatea să creadă că ei n-au trăit. Poeții cei mai mari sînt acei despre a căror viață nu știm nimic sau aproape nimic, un Homer, un Shakespeare, un Rabelais“. Manifestarea unor idei, prin care autorul ia atitudine

personală față de diferitele probleme ale timpului, așa cum se întâmplă în partea finală a romanului *Război și pace*, era deci o flagrantă încălcare a principiului impersonalității în literatură. Flaubert, ca și corespondentul său rus, trebuiau deci să-l cenzureze. Astăzi, când dispunem însă de mai multă libertate față de vechile norme ale naturalismului și când știm că nu există imagine artistică a naturii și umanității pe care autorul să n-o fi obținut situându-se într-un anumit punct de vedere, din unghiul unei anumite poziții față de lume și viață, severitățile de altă dată ale criticilor săi nu mai pot fi ale noastre. Extrăgând implicațiile acestui punct de vedere, și exprimându-le teoretic, după ce le făcuse să funcționeze în grandioasele imagini ale fanteziei sale, Tolstoi nu se comportase altfel decât Racine în prefețele sale, Corneille în renumitul său *Discurs asupra poemului dramatic*, Goethe în atâtea din scrisorile și convorbirile lui, Hugo în multe din tratatele cu care dublează dramele lui și Flaubert însuși în renumita lui *Correspondență*, un document de cea mai mare însemnătate pentru cunoașterea pozițiilor estetice, morale și politice ocupate de un romancier realist în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ceea ce făcea Flaubert în scrisorile sale, trebuia oare să-i rămână interzis lui Tolstoi, numai pentru motivul că reflecțiile sale se strecoară de câteva ori în cursul evocărilor lui sau că se adună, ceva mai masiv, în partea finală a operei, în aceea pe care autorul o numește *Epilog*? Vechea dogmă a impersonalității a fost, de altfel, în asemenea măsură abandonată, încât de unde primele traduceri în limbile Occidentului eliminau cu desăvârșire *Epilogul*, traducерile mai noi nu-și mai permit nici un fel de omisiune, editorii fiind bucuroși să ofere cititorilor un document în plus pentru cunoașterea cât mai completă a scriitorului și a operei lui.

Din multe, din foarte multe probleme pe care le pun creațiile lui Tolstoi, am ales pentru împrejurarea care ne adună astăzi, examinarea ideilor lui de filozofie a istoriei. Am socotit că pot face o asemenea alegere, nu numai din pricina interesului doctrinar pe care aceste idei îl prezintă, dar mai cu seamă pentru că ele ne vor ajuta să înțelegem mai bine cea mai însemnată dintre creațiile lui Tolstoi, aceea care, în lunga evoluție a epicii universale reprezintă cotitura cea mai hotărâtoare după Homer și Virgiliu, eposul modern *Război și pace*.

Tolstoi întrebuințează de mai multe ori termenul de „filozofia istoriei“. Speculațiile sale de-a lungul, dar mai ales la sfârșitul romanului *Război și pace*, se leagă deci, în mod deliberat, de o sferă precisă a preocupărilor omenesti. De când termenul, dar și disciplina respectivă, au fost găsite în 1765, de Voltaire, în al său *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, filozofia istoriei a fost una din ramurile cele mai active ale filozofiei generale. Mai cu seamă în epocile de criză istorică, atunci când popoarele și omenirea întreagă erau aduse să-și pună întrebări în legătură cu forțele care explică succesiunea evenimentelor istorice și cu finalitățile către care ele par a se îndruma, i s-au cerut filozofiei istoriei răspunsurile la aceste grave probleme. Adâncile transformări pe care le suportă națiunile europene, la sfârșitul veacului al XVIII-lea și la începutul celui următor, produc sintezele lui Herder, Condorcet și Hegel. Programul filozofiei istoriei cere o justă echilibrare a faptelor empirice cu conceptele rațiunii. Acolo unde cunoștința exactă a faptelor este acoperită de generalizările rațiunii, avem de-a face cu speculații hazardate. Acolo unde puzderia faptelor nu ajunge a fi stăpînită de vederile mai largi ale inteligenței, întâmpinăm un empirism fără orizont. Se cunosc excesele speculative care au proliferat în dîra idealismului hegelian. Construcția istorico-filozofică acoperea istoria însăși. Această împrejurare determină, pe la jumătatea secolului trecut, o atitudine mai prudentă



a cercetătorilor, pe care o exprimă Ranke atunci când, în evidentă opoziție cu spiritul hegelianismului, fixează cercetării istorice, ca scop indiscutabil, restabilirea trecutului în realitatea lui dată, a faptelor așa cum au fost: „*wie es eigentlich gewesen*“, spunea Ranke. Este evident că un asemenea program nu putea fi definitiv. Căci, după cum cunoștința faptelor naturii, așa cum le scoate la iveală observația și experimentul, nu este completă, atâta timp cât inteligența nu le leagă de cauzele lor și nu le înglobează în raporturi generale și necesare, adică în acele legi științifice prin care omul dobîndește o mare putere asupra proceselor naturii, tot astfel cunoașterea cît mai exactă a trecutului istoric, oricît de atente și de riguroase ar fi metodele de investigare și de critică a documentelor, rămîne o întreprindere neterminată dacă istoricul nu izbutește, legînd faptele de cauzele și de efectele lor, să desprindă acel sens general al evenimentelor care, trecînd și prin epoca noastră, ne poate lumina și asupra temelor proprii acesteia.

Interesant este de observat cum aceste felurite atitudini în cercetarea istorică au avut corespondentul lor și în literatura istorică de imaginație. Restituția trecutului în sintezele fanteziei a fost scopul întinsei literaturi de povestiri, de romane, poeme și drame, inițiate de Walter Scott, la sfîrșitul veacului a XVIII-lea și cultivată de atunci, cu o mare favoare, în tot timpul epocii romantice. A evoca trecutul, a regăsi atmosfera lui, a face să vibreze încă o dată timbrul lui propriu, a aduce pe cititor să se identifice cu oamenii de altă dată, cu modurile lor de a gîndi și de a simți este năzuința care însușește pe atîți scriitori romantici, autori de povestiri, de drame și romane istorice, un Vigny, un Hugo, un Musset, un Dumas-tatăl, un Théophile Gautier și alții. Toți acești scriitori au fost mari răscolitori de arhive, cititori de cronici vechi, de memorii și scrisori, în care vîneau amănuntul caracteristic și evocator, acela care formează *culoarea locală*. Pitorescul este categoria literară care îi conduce. Cunoașterea amănuntelor, a „micilor fapte caracteristice“, despre care vorbește o dată H. Taine, adică a felurilor particulare de a vorbi și de a se purta, apoi a tuturor acelor obiecte artistice sau utilitare, arme, veșminte, mobile, uelte, bogatul inventar al vieții practice, nesfîrșita puzderie de lucruri în mijlocul cărora oamenii aceleiași epoci respiră și trăiesc, toată această floră a pitorescului acoperă, în literatura istorică a romanticilor, sensul mai general al evenimentelor narate. Trebuie să fim bine fixați asupra tehnicii literare a romanticilor, pentru a înțelege mai limpede pe aceea proprie a lui Tolstoi. Deși scriînd între 1864 și 1869 despre evenimente petrecute cu aproape șaiszeci de ani în urmă, adică despre viața societății ruse în epoca dintre 1805 și 1813, *Război și pace* este propriu-zis o compoziție istorică, preocuparea de pitoresc și de culoare locală este totuși cea mai puțin cultivată de scriitor. Nu evocarea omului particular al unei anumite epoci, a chipului în care el apare, îl însușește pe Tolstoi. Intenția lui de a picta societatea rusă înainte și în timpul războiului din 1812 este incontestabilă, totuși nu în suprafața ei pitorească, ci în reacțiile ei psihologice. Războiul însuși este, pentru Tolstoi, mai întîi un eveniment al psihologiei omului, apoi un fenomen al maselor umane. Putem spune că, în timp ce romanticii priveau istoria dinafară, Tolstoi o vede dinăuntru, în relațiile psihologice și sociale care o susțin. Mare răscolitor de arhive el însuși, înconjurîndu-se cu un impresionant material, scriitorul rus nu rămîne un simplu colecționar de curiozități ale trecutului sau de fapte particulare, dar nici nu face pasul înapoi către zadarnica speculație filozofică, ci pășește înainte, stăpînind materialul lui prin conceptele inteligenței și extrăgînd semnificațiile lui mai adînci. Romanul *Război și pace* se desprinde deci pe fundalul unei filozofii a istoriei.

Această filozofie a istoriei este, mai întâi, implicată de Tolstoi în evocările lui, apoi expusă de el prin metodele reflecției sistematice. Să încercăm a o expune, la rîndul nostru, în ambele ei planuri. Vom vedea că ea nu este nicidecum prezumțioasă, după cum socotea unul din binevoitorii lui admiratori în jurul anului 1880, fie numai și pentru motivul că pe fundamentul ei se ridică puternicele evocări ale marelui epos, unul din cele mai de seamă în întreaga literatură a lumii.

Vom începe prin a înfățișa negațiunile lui Tolstoi, criticile aduse de el conceptelor tradiționale ale filozofiei istoriei. Înainte de a arăta ce este istoria pentru Tolstoi, care sînt resorturile, forțele ei propulsive, vom expune ce *nu* este istoria pentru el, ce prejudecăți ale spiritului trebuie să combatem pentru a ne apropia de firea ei adevărată. Evident, prezentînd concepțiile lui Tolstoi, nu ni le vom asuma. Este vorba de a reface numai sistemul cugetării marelui scriitor rus, pentru a înțelege mai bine creația lui literară.

Istoria n-ar fi, mai întâi, opera eroilor, a oamenilor aleși, a geniilor sau profesorilor. Acestei prime negațiuni îi consacră Tolstoi partea cea mai întinsă a reflecției sale. Niciodată, la originea unui eveniment, nu găsim simpla manifestare a unei voințe individuale puternice. Dacă ne gîndim că un contemporan, istoricul și filozoful scoțian Thomas Carlyle, explica întreaga istorie prin fapta eroilor, putem spune că Tolstoi se situează la polul opus al acestei concepții. De la Carlyle la Tolstoi trece o linie care taie globul spiritual în două. Carlyle nu făcea decît să reia concepțiile mai vechi ale spiritului omenesc în legătură cu cauzalitatea istorică, acele ale istoriei tradiționale, ale legendelor și poemelor eroice. „Cei vechi — scrie Tolstoi — ne-au lăsat modele de poeme în care prezența eroilor creează întregul interes al istoriei. Noi însă nu ne putem sustrage ideii că, povestită în chipul acesta, istoria nu mai are nici un înțeles“. În bătălia de la Borodino, Kutuzov și Napoleon dau și acceptă lupta împotriva voinței lor și, cu toate că istoricii s-au ingeniad adeseori pentru a dovedi prevederea și geniul acestor doi căpitani, lui Tolstoi îi apare limpede că, față de dezvoltarea involuntară a evenimentelor, rolul lor apare, mai degrabă, inconștient. Pentru a ne convinge mai bine cît de gratuită este înțelegerea cauzalității istoriei prin fapta eroilor, să observăm cum același eveniment, de pildă una din luptele campaniei din 1812, este atribuit, după naționalitatea istoricului, cînd lui Napoleon, cînd împăratului Alexandru I. Căruia din acești doi eroi trebuie însă a-i atribui răspunderea luptei în chestiune, dacă ne așezăm deasupra punctelor de vedere naționale? A pune întrebarea înseamnă a pricepe dintr-o dată tot ce este arbitrar în poziția istoricilor individualiști, moștenitorii vechii concepții eroice a istoriei. Mai mult decît atît, cine vorbește de voința creatoare de fapte a unui erou înțelege motivele care l-au inspirat. Dar cum putem cîntări oare siguranța acestor motive? După tendințele proprii fiecărui cercetător, aceste motive apar, de fiecare dată, deosebite. Astfel, Thiers, care era bonapartist, susține că puterea lui Napoleon era întemisiată pe virtutea și geniul său, în timp ce Lanfray, care era republican, afirmă că aceeași putere capabilă, la vremea ei, să creeze atîtea evenimente, se baza pe minciună și pe înșelăciunea poporului. „În chipul acesta — încheie Tolstoi — istoricii distrugîndu-și în chip reciproc afirmațiile, minează și ideea forței care produce evenimentele și nu ajung la nici un răspuns valabil în chestiunea esențială a istoriei“.

Dacă motivele personale ale faptelor istorice sînt atît de controversabile, poate sînt mai sigure scopurile lor. Existența scopurilor, a cauzelor finale, ca forțe propulsive ale istoriei, este alt postulat al filozofiei ei tradiționale. Tolstoi se comportă și față de acesta cu un desăvîrșit scepticism. Încă din antichitate, primii istorici ai

tradiției noastre au crezut a recunoaște scopuri în istorie, identificându-le pe acestea cu ale propriilor popoare. Așa au crezut, adesea, evreii, grecii și romanii. Intențiile divine cu privire la întreaga omenire realizându-se prin scopurile unui singur neam omenesc este o reprezentare deseori întâmpinată la cei vechi. Tolstoi arată mai departe că și istoricii mai noi, deși în general vorbesc numai de scopurile particulare ale diferitelor popoare, n-au renunțat cu totul la postularea unor scopuri generale ale umanității, pe care le fac să coincidă, de altfel, cu acelea ale popoarelor care ocupă micul colț nord-vestic al continentului european. Așa se întâmplă ori de câte ori libertatea și egalitatea sau civilizația, în sensul pe care cuvântul l-a luat în Europa apuseană, sînt indicate drept scopul obștesc al întregii omeniri. Tolstoi nu tăgăduiește existența scopurilor în istorie, dar crede că acestea rămîn inteligenței omenești ascunse și inaccesibile. Apropiindu-se, în această privință, de concepția lui Hegel, care vorbea de o „viclenie a rațiunii („*die List der Vernunft*“)” pentru a ne face să înțelegem în ce chip spiritul universal, în urmărirea intențiilor lui se slujește de intențiile particulare ale diferitelor popoare sau personalități istorice, Tolstoi construiește un ingenios apolog. Care este oare scopul albinei? „Albina — spune el — înțeapă pe un copil și copilul își spune că scopul albinei este să înțepe oameni. Poetul admiră albina care se cufundă în potirul florilor și proclamă că scopul albinelor este să sugă nectarul. Apicultorul, observînd că albina adună polenul florilor și-l duce în stup, conchide că rolul albinelor este, desigur, a face miere. Un altul, studiînd mai de aproape viața stupului, își spune că albina matură adună polenul pentru a hrăni pe tinerele albine și pentru a întreține pe regină și că, deci, scopul ei nu poate fi decît propagarea speței. Vine atunci un botanist care observă că albina zboară cu polenul de la o floare masculă la una femelă și fecundează pe aceasta din urmă, ceea ce nu mai lasă nici o îndoială că acesta este scopul albinei. Dar un altul, observînd variațiile plantelor, își dă seama că albina contribuie pentru a le produce și crede că a aflat, în fine, rolul adevărat al oricărei albine. Dar scopul final, adevăratul scop final al albinei nu se istovește prin nici unul din rolurile pe care spiritul uman crede a i le putea atribui. Cu cît mai sus se înalță spiritul omului pentru descoperirea scopului cu atît mai evident devine, pentru el, caracterul lui inaccesibil. Omul nu poate observa decît concordanța vieții albinelor cu celelalte fenomene ale vieții. Tot așa se întâmplă cu scopurile personajelor istorice și ale popoarelor întregi“. Fiecare din noi trăim viața totului și, într-un mod oarecare, o slujim pe aceasta din urmă, fără să fim îndreptățiți totuși a spune că finalitățile noastre sînt acele ale întregului univers. „După cum soarele și fiecare atom de eter sînt sfere limitate dar și particule ale unei ființe inaccesibile prin enormitatea totalității ei, tot astfel fiecare individ, urmărindu-și scopurile lui, slujește un scop general, care rămîne însă incomprehensibil“. Finalismul agnostic al lui Tolstoi este, așadar, al doilea aspect al negațiunilor lui.

Dar dacă influența personalităților istorice este contestabilă și aceea a scopurilor generale este cu totul învăluită în ceață, de unde provine atunci puterea care propulsează neconștient întâmplările lumii? Dacă nu putem admite nici eficacitatea motivelor unui potentat presînd asupra evenimentelor și nici nu putem recunoaște felul scopurilor care atrag aceste evenimente către ele, nu este mai cuminte să încercăm a le explica prin colaborarea mai multor cauze, lucrînd în afară de sfera voinței oamenilor sau reprezentînd cooperarea acestor voințe? În același mod fizicianul vede în unele mișcări rezultanta unui paralelogram al forțelor. Cu această ocazie, Tolstoi distinge între istoricii particulari și istoricii generali sau enciclopediști.

Cei dinți urmăresc generarea neconținută a faptelor istorice pe firul unei singure direcții. Ceilalți analizează, cu prilejul fiecărui eveniment, multiplicitatea cauzelor lucrând sinergic pentru a-l produce. Metoda aceasta a triumfat în secolul al XIX-lea și, pentru a o ilustra, Tolstoi citează operele, mult citite altă dată și bucurându-se de o mare autoritate, ale unui Julius Schlosser, ale unui Gervinus. Metoda aceasta pare însă atât de rău întrebuițată, încât, în operele celor doi istorici amintiți, personalitățile istorice sînt trecute cînd în rîndul cauzelor, cînd în acel al efectelor. Astfel, ocupîndu-se de Napoleon, el îl prezintă cînd ca pe un produs al ideilor revoluției și al mișcării generale a societății în acea vreme, cînd ca pe cauza care a împiedecă dezvoltarea ideilor revoluționare și a mișcării generale. „Această stranie contradicție nu este întîmplătoare, remarcă Tolstoi. Nu numai că ea poate fi întîlnită la fiecare pas, dar chiar cu astfel de afirmații sînt compuse toate descrierile istoricilor enciclopediști. Această contradicție provine din faptul că, intrînd pe calea analizei, istoricii se opresc la mijlocul drumului“. S-ar părea, așadar, că metoda enciclopedică nu este eronată în principiu, ci numai în aplicațiile ei. Îndoielile lui Tolstoi sînt totuși mai adînci și în această privință. Să considerăm, de pildă, evenimentul restaurației Bourbonilor în Franța. Istoricul particular, acela care nu se deplasează de pe subțirele fir ale unei înșiruiți unidirecționale de cauze și efecte, va spune că pricina Restaurației a fost voința lui Alexandru I. Dar istoricul general Gervinus, înregistrînd un netăgăduit progres în cuprinderea ceva mai largă a faptelor, va spune că pentru a readuce pe Bourboni pe tronul Franței, au colaborat, în afară de voința țarului Alexandru, activitatea baronului von Stein, primul-ministru al Prusiei, diplomația lui Metternich și a lui Talleyrand, propaganda doamnei de Staël, a lui Fichte și a lui Chateaubriand. Revenirea lui Ludovic XVIII pe tronul Bourbonilor a fost deci rezultanta unui complex paralelogram de forțe. Cum să ne explicăm însă aceasta? „Suma forțelor compozante — scrie Tolstoi — adică activitatea mutuală a lui Chateaubriand, Talleyrand, doamna de Staël și a altora nu este nicidecum egală cu rezultanta, adică cu fenomenul că milioane de francezi s-au supus Bourbonilor. Din faptul că Chateaubriand, doamna de Staël și alții au schimbat cutare și cutare cuvinte, nu decurg decît raporturile lor reciproce și nu supunerea a mii și mii de oameni. De aceea, pentru a explica în ce chip, din acest raport a decurs cucerirea a cîtorva milioane de ființe, adică în ce mod din felurite compozante egale cu un singur  $A$  a decurs o medie egală cu o mie de  $A$ , istoricul trebuie să admită existența aceleiași forțe pe care o contestă, atunci cînd o recunoaște drept o simplă rezultantă, adică el trebuie să admită existența unei forțe inexplicate, lucrînd în direcția rezultantei“. Dacă nu mă înșel, înțelesul acestui text, ceva cam obscur, este, folosindu-ne de alți termeni, că sinteza istorică (întocmai, de altfel, ca și sinteza chimică, vitală sau psihică) nu se poate rezolva în singurii factori descoperiți de analiză și aceasta nu numai din pricină că perspectivele analizei apar foarte sărace, atunci cînd le comparăm cu bogăția vie a sintezei, dar și din cauza împrejurării că, în afară de factorii descoperiți de analiză, trebuie să admitem cel puțin încă unul, rămas neexplicat, care a produs sinteza, acela care a constrîns compozantele să se întrunească și să fuzioneze într-un efect final. Considerațiile lui Tolstoi sfîrșesc, așadar, și în această privință, în agnosticism. Dar, cu această ocazie, el obține un rezultat teoretic de mare însemnătate, acela că determinismul mecanicist nu se poate extinde și asupra vieții sociale, așa cum lucrul fusese încercat în cîteva opere de fizică sau mecanică ale veacului al XIX-lea, ca de pildă, în lucrările unui Carey sau Quetelet, la care este posibil ca Tolstoi să se fi referit, atunci cînd își formulează criticile sale.

În afară de istoricii particulari și generali, Tolstoi distinge și pe istoricii civilizației. După aceștia din urmă, cauza evenimentelor istorice ar sta în civilizație, adică în activitatea intelectuală. De când Hegel încercase a explica întreaga istorie a omenirii prin dezvoltarea spontană a *ideii*, studiile de istorie a civilizației deveniseră o specialitate a vremii. Curentul s-a alimentat, desigur, și din alte izvoare, pentru că scrierea care pregetează termenul, aceea a lui Buckle, *Istoria civilizației în Anglia*, apărută în 1856, se ivește într-o legătură mai puțin aparentă cu hegelianismul. Dar nici de rolul ideii în istorie, Tolstoi nu este deloc convins. Concepția sa este esențialmente antiidealistă. În ce chip s-ar putea explica, se întreabă Tolstoi, că o carte, *Contractul social* al lui Jean-Jacques Rousseau, a putut produce Revoluția franceză? Cum să ne lămurim oare că teoriile relative la egalitatea oamenilor și la pactul dintre ei au determinat luptele lor sîngeroase și au împiedicat atîta vreme așezarea durabilă a unei ordini de stat? Explicația idealistă este, fără îndoială, insuficientă. Putem înțelege, în schimb, motivele psihologice care mișcă pe istoricii civilizației. Cum aceștia sînt oameni învățați, trăind între cărți și manipulînd idei, este ușor de priceput că ei cad cu ușurință în iluzia măgulitoare că istoria ar fi produsă de oamenii din clasa lor. Pe de altă parte, cum civilizație, activitate intelectuală, idee ș.a.m.d. sînt termeni desemnînd noțiuni indefinite, este ușor a le da orice înțeles și a le introduce în orice fel de teorie. Vagul concepțiilor idealiste determină maleabilitatea și comoditatea lor. Dar acestea alcătuiesc și neajunsul lor fatal. Și, cu toate acestea — observă Tolstoi, completînd ideea sa — deoarece există o legătură între toate evenimentele contemporane, nu este imposibil a putea stabili o relație între activitatea intelectuală și mișcarea istorică, după cum se poate găsi una între această mișcare și industria, comerțul sau agricultura vremii.

Iată deci că nici voința individuală a eroilor și genilor, nici presupusele scopuri generale ale omenirii, nici cooperarea mecanică a evenimentelor contemporane, nici ideile civilizației nu sînt suficiente pentru a explica lui Tolstoi mișcarea neconținută a vieții istorice. Negațiunile lui sînt foarte întinse. Știința istorică a vremii rămîne oarecum rușinată în fața lui. Nu cumva atunci faptele istoriei sînt produsul întîmplărilor oarbe, al hazardului? Un filozof francez, venit din cîmpul matematicilor, mult citit după 1850 și a cărui actualitate s-a refăcut de curînd, prin republicarea operelor lui, Antoine Cournot, distingea între cauzele generale ale istoriei și cauzele ei accidentale. Determinismul valorează, pentru acest gînditor, și în domeniul istoriei, dar cînd două serii independente de cauze și efecte ajung să se întîlnească, accidentul produs de conjugarea lor poate apărea ca un fenomen neașteptat, pe care, din această pricină, îl numim un *hazard*. Desigur, Revoluția Franceză a fost produsă de cauze generale și, în primul rînd, de faptul că statul juridic nu mai corespundea condițiilor economice, dar împrejurarea că ea a izbucnit tocmai în 1789 și atîtea alte amănunte ale desfășurării ei, nu ne obligă să admitem, cu prilejul lor, tot atîtea interferări de serii cauzale, independente, adică tot atîtea hazarduri? Tolstoi nu se referă niciodată la ideile lui Antoine Cournot, pe care de altfel marele cititor de istorie și filozofie nu este exclus să le fi cunoscut din sursă directă, dar el ia atitudine față de problema contemporană a hazardului. „Acest cuvînt — scrie el — nu semnifică altceva decît un anumit grad al comprehensiunii fenomenelor. Cînd nu știi cum s-a petrecut cutare sau cutare eveniment și cînd cred că n-am nici un mijloc de a afla, spun că mă găsesc în fața unui hazard“. Iluzia hazardului provine pentru Tolstoi, care leagă și această încercare de explicație de finalismul lui agnostic, din faptul ignoranței noastre cu privire la scopurile mai îndepărtate ale istoriei sau

confuzia înșelătoare a acestora cu scopurile apropiate și cunoscute. Când un berbec, pe care ciobanul lui vrea să-l îngrașe pentru a-l putea jertfi mai curînd, se vede despărțit într-o zi de turma lui și este pus în fața unei iesle pline cu ovăz, el salută un hazard fericit; apoi, cînd, pe neașteptate, este dus la abator și simte apropiindu-i-se cuțitul măcelarului de grumaz, berbecul geme că un groaznic hazard îl izbește. „Dar renunțe berbecii — adaugă Tolstoi — renunțe berbecii să creadă că tot ce li se întîmplă n-are în vedere decît scopul lor berbecesc și admită că evenimentele vieții lor pot avea un scop incomprehensibil pentru ei, îndată vor înțelege unitatea și consecința logică a tuturor întîmplărilor care-i ating, chiar a ieslei îmbelșugate oferită unora din ei și a cuțitului care îi sacrifică în cele din urmă“.

Este timpul, după ce am arătat negațiunile lui Tolstoi, să vedem care sînt afirmațiile lui. După ce am întîmpinat atîtea concepte insuficiente pentru a explica propulsiunea istoriei, este necesar să ne întrebăm ce pune Tolstoi în locul lor? Încercînd însă a răspunde la această întrebare, vom vedea că marele scriitor n-a izbutit să unifice toate soluțiile lui. Uneori Tolstoi apare ca un fatalist. De ce a venit Napoleon în Rusia, tîrînd după el șase sute de mii de oameni recrutați din toate națiunile Europei? Întreprinderea aceasta, împreună cu toate crimele, furturile, falsificările de monedă, prădăciunile și incendiile ei, par atît de puțin justificate de rațiunea umană, încît s-ar părea că trebuie să renunțăm a le explica. Desigur, contemporanii, istoricii imediat următori evenimentului și Napoleon însuși au putut invoca unele motive, de pildă inobservanța de către Rusia a blocului continental, sau faptul că alianța din 1809 între Rusia și Austria n-a fost destul de bine ascunsă, sau intrigele Angliei, sau ambiția lui Napoleon, sau fermitatea lui Alexandru, sau greșelile diplomaților, sau ofensa adusă ducelui de Oldenburg. Sînt însă vreuna din aceste fapte sau chiar mai multe laolaltă capabile să explice imensa deplasare de oameni pînă în regiunea Smolenskului și a Moscovei, pentru a duce acolo incendiul și moartea, pe care atîția dintre ei au găsit-o la rîndul lor? „Ar fi fost oare suficient — se întreabă Tolstoi — ca Metternich, Rumianțev și Talleyrand, între o recepție la curte și o altă reuniune, să se aplice a redacta bine un document sau ca Napoleon să-i scrie lui Alexandru: « Monsieur mon frère, je consens à rendre le duché au duc d'Oldenbourg »“. Întrebarea pare atît de absurdă, încît Tolstoi se simte înclinat a răspunde că lucrurile s-au întîmplat pentru că trebuiau să se întîmple. „Fatalismul — scrie el — este indispensabil în știința istorică pentru a explica unele evenimente lipsite de sens (adică al căror sens nu-l pricepem)“. Desigur, oamenii care au luat parte la o acțiune istorică s-au simțit liberi și au putut crede că ei au determinat-o prin voința lor autonomă. „Există însă două laturi în viața fiecărui om: viața personală care este cu atît mai liberă cu cît interesele ei sînt mai conștiente, și viața generală, socială, în care omul ascultă inevitabil de legile care-i sînt prescrise. Actul îndeplinit de om este ireparabil și, concordînd în același timp cu milioanele de acte împlinite de alți oameni, dobîndește dintr-o dată importanța lui istorică“. Am putea spune că fatalitatea istorică se hrănește din libertatea indivizilor. Îndată ce alunecă în circulația generală, orice acțiune personală devine un element al durei necesități a istoriei. „Istoria — scrie Tolstoi — adică viața inconștientă și comună a mulțimilor omenești, profită de viața conducătorilor, ca de o armă, pentru a-și atinge scopul său“.

Tolstoi revine și în altă parte asupra raportului dintre libertate și necesitate în viața socială și istorică. Primele lucrări de statistică morală, de pildă de statistică criminală, apăruseră în momentul cînd romanul *Război și pace* începe a fi redactat

și Tolstoi se referă la ele într-o scrisoare de explicații, publicată în revista *Antichitățile ruse* din 1888. „Legea marilor numere” arată o anumită regularitate a acțiunilor omeniești în certe împrejurări sociale. Fiecare acțiune, înregistrată de statistică, a putut apărea liberă autorului ei sau martorilor apropiați. Considerată însă ca o unitate în însumările statisticii, ea își pierde caracterul autonomiei ei și apare ca o manifestare a necesității sociale. În *Epilog*, raportul dintre libertate și necesitate este tratat cu ample dezvoltări. Acest raport, scrie Tolstoi, „diminuează sau crește după punctul de vedere din care examinăm actul, dar rămâne totdeauna invers proporțional”. După cum considerăm actele unui om într-o legătură mai mult sau mai puțin strânsă cu lumea exterioară și cu cauzele care le-au produs sau într-o perspectivă mai limitată sau mai întinsă a timpului, aceste acte ne pot apărea mai libere sau mai necesare. Un individ care s-a înecat în apele unui râu pare a fi comis o acțiune liberă, nu însă dacă știm că el s-a înecat încercând să salveze pe un altul. Fapta unui nebun pare liberă aceluia care nu cunoaște starea lui de suflet, nu însă și cunoscătorului ei. Individul care a comis o crimă cu douăzeci de ani în urmă părea cu totul liber și responsabil contemporanilor lui imediați, mai puțin celor actuali. Mai cu seamă perspectiva evenimentelor în timp este hotărâtoare pentru aspectul necesar dobândit de descrierea lor istorică. Cu cât un eveniment istoric aparține unui trecut mai îndepărtat, cu atât pare el mai subordonat durei legi a necesității. „Războiul austro-prusian — scrie Tolstoi în 1869 — ne este prezentat ca o urmare a manoperelor vicleanului Bismarck. Chiar războaiele napoleoniene, deși sub anumite rezerve, ne sînt adeseori înfățișate ca un rezultat al voinței eroilor. În ce privește însă cruciadele, nimeni nu se mai îndoieste că ele ocupă un loc definit și că, fără ele, istoria mai nouă a Europei ar fi fost imposibilă, deși pentru istoricii contemporani cu ele, evenimentul acesta nu părea altceva decît rezultatul voinței câtorva persoane. Nimănui, în vremea noastră, nu-i trece prin cap, în legătură cu migrațiunea popoarelor, că atîrna numai de voința lui Attila să reinnoiască sau nu lumea europeană. Cu cît transportăm mai în urmă obiectul observației noastre, cu atît devine mai îndoielnică libertatea oamenilor care l-au produs și mai evidentă legea necesității lui”.

Toate aceste idei ale lui Tolstoi nu apar fără a produce unele nedumeriri în mintea comentatorului său. Acesta se simte obligat să le mărturisească cu tot respectul pe care îl nutrește pentru o minte genială.

Ceea ce Lenin numea, încă din anul morții lui Tolstoi, din 1910, „contradicțiile concepției lui”, nu sînt decît prea evidente și în acest sector special al cugetării sale. „Omul patriarhal” alternează în el cu acel al pozițiilor înaintate. Aceste contradicții, adaugă Lenin, sînt, „ogîndirea acelor condiții cu totul contradictorii și complexe, ale acelor influențe sociale și istorice care determinau psihologia diferitelor clase și pătri ale societății ruse în epoca de după reformă, dar înainte de revoluție”, adică dintre 1861 și 1905, între manifestul eliberării țăranilor al țarului Alexandru II și revoluția înăbușită sub Nicolae. Om al acestei faze de tranziție, căreia îi aparține prin epoca cea mai fecundă a creațiilor lui, Tolstoi se simte, într-un fel oarecare, legat de trecut, dar începe a întrevădea viitorul. Ceea ce este adevărat pentru poziția politică a lui Tolstoi, e adevărat și pentru ideile lui filozofice, după cum vom vedea îndată.

Așa, de pildă, Tolstoi ne-a apărut ca un fatalist. Fatalismul este însă un determinism finalist și metafizic și, ca atare, el se deosebește esențial de determinismul științelor și al societății. În concepția fatalismului, evenimentele lumii sînt determinate

de o cauză finală și transcendentă. Aceste postulate par a fi primite de Tolstoi, atunci cînd în încercările sale de explicație istorică el invocă Providența sau atunci cînd declară că „fără a admite participația divină în operele umanității, noi nu putem accepta forța creatoare a istoriei ca o cauză a evenimentelor“. În această parte a cugetării lui, Tolstoi apare ca un mistic și ca un teolog, și postulatele filozofiei sale nu sînt deosebite de acele ale unui Augustin sau Bossuet. Dar gînditorul care întemeiază raționamentul său pe calculul statistic poate foarte bine să se dispenseze de ipoteza teologică și Tolstoi se și lipsește de ea, atunci cînd în scrisoarea adresată revistei *Antichitățile ruse*, el ajunge a vedea în marea mișcare de popoare din 1812 „o lege naturală zoologică“. Tolstoi însă pare a nu fi fost sensibil față de antinomia cuprinsă în faptul de a invoca, pentru a explica același fenomen istoric, cînd providența divină, cînd „o lege naturală“, adică de a situa explicațiile sale cînd în planul teologic, cînd în acel naturalist.

De asemeni, cînd Tolstoi afirmă că necesitatea unui eveniment pare cu atît mai evidentă cu cît ne îndepărtăm mai mult în timp, el pare a voi să ne spună că necesitatea istorică este un simplu efect de perspectivă, produsul condițiilor în care spiritul consideră lucrurile. Poziția lui Tolstoi ar fi deci idealistă și aproape kantiană. Totuși, nu aceasta este poziția lui definitivă, deoarece numeroase sînt textele în *Război și pace* care ne îndreptățesc a încheia că necesitatea în istorie era, pentru el, nu numai un efect de perspectivă, dar și o realitate substanțială. Astfel, cînd Tolstoi scrie: „Sensul fundamental, principal al evenimentelor europene la începutul veacului al XIX-lea a fost mișcarea maselor populare ale Europei din Occident spre Orient și apoi din Orient spre Occident“, el identifică produsul uneia din acele legi naturale, zoologice, despre care l-am văzut scriind înainte. Acest enorm fenomen istoric, migrațiunea modernă a popoarelor, nu este pentru Tolstoi un simplu efect optic al distanței din care îl privește, ci, după cum am văzut de atîtea ori mai înainte, o realitate necesară, cu privire la care formulează judecăți apodictice.

Istoria nu este deci, pentru Tolstoi, o simplă construcție a spiritului, ci produsul de integrare a milioaneilor de fapte omenești, opera maselor anonime, nu a indivizilor, oricît de excepționali ar fi ei. Aceasta mi se pare a fi propoziția centrală a filozofiei tolstoiene a istoriei, afirmația ei capitală. Această afirmație modifică în asemenea măsură postulatele filozofiei tradiționale a istoriei și dă întregul ei sens creației literare a lui Tolstoi, încît este necesar a extrage cîteva din implicațiile ei.

Atîta vreme cît s-a crezut că indivizii de seamă, mari generali sau gînditori geniali, oameni de stat sau profeți sînt autorii evenimentelor istorice, s-a dat un anumit înțeles noțiunii de eveniment istoric. Se presupunea că omul de seamă, creatorul de fapte, se găsește într-un anumit moment al timpului și face să înceapă, din clipa în care hotărîrile lui se încheagă, un nou eveniment al istoriei. Evenimentele ar avea deci un început bine delimitat, după cum ar avea și un sfîrșit perfect mărginit. Mișcările istoriei însă, arată Tolstoi, n-au niciodată această discontinuitate. Mișcarea în lume este esențialmente continuă. Ignorarea continuității și conceperea acesteia ca o înșiruire de fragmente discontinue stă la originea celebrului sofism al cleaștilor. Se știe că Zenon din Elea susținea că Ahile cel repede în fugă n-ar putea niciodată ajunge înceata broască țestoasă care ar fi pornit cu un singur moment înaintea lui, deoarece în clipa în care Ahile ar fi ajuns în locul în care se găsea broasca țestoasă la plecarea lui, aceasta ar fi străbătut un alt interval și cînd Ahile l-ar fi parcurs și pe acesta, broasca s-ar fi deplasat la rîndul ei. Oricît s-ar micșora depărtarea dintre Ahile și broască, intervalul care îi desparte rămîne divizibil la



infini și eroul grec ar fi avut nevoie de infinitul timpului pentru a străbate numărul infinit al acestor diviziuni. Evidentul sofism al lui Zenon provine din ignorarea caracterului de continuitate al mișcării și din înțelegerea ei ca o înșiruire de fragmente discontinue. Dar știința matematică, într-una din ramurile ei, pe care cei vechi n-au cunoscut-o, prin „întrebuițarea infiniților mici, rezolvă chestiuni care altădată păreau indisolubile. Această ramură nouă restabilește în examinarea problemelor mișcării condiția principală a acesteia, adică continuitatea ei absolută și, în consecință, corijează greșeala pe care inteligența omenească nu o poate evita examinând unitățile separate ale mișcării în locul mișcării continue“. Aplicând conceptul matematic al infiniților mici, Tolstoi ajunge să conteste ideea de băătăie, ca un eveniment bine delimitat într-un război și decurgînd după un plan stabilit mai dinainte. „Pentru oamenii — scrie el — care s-au obișnuit să creadă că planurile de război și de băătăie sînt făcute de comandanții de armată în același fel în care noi, sînd în cabinetul nostru de lucru, decidem, privind harta, în ce chip ne-am conduce în cutare sau cutare împrejurare, pentru acești oameni se pun unele chestiuni, ca de pildă: „De ce Kutuzov, în timpul retragerii sale, nu s-a comportat în cutare sau cutare fel? De ce n-a ocupat poziție la Fili? De ce, părăsind Moscova, nu s-a retras îndată spre Kaluga etc.“ Oamenii care sînt obișnuiți să gîndească astfel uită sau ignorează condițiile inevitabile în care se exercitează întotdeauna activitatea unui general... Comandanții nu se găsesc așezați niciodată în condițiile începutului unui eveniment oarecare. Ei se află totdeauna în mijlocul seriei mișcătoare a evenimentelor, încît niciodată, în nici un moment, ei nu pot îmbrățișa toată însemnătatea evenimentului care se petrece“. Marile băătăii n-ar fi deci produsul unor planuri stabilite mai dinainte, ci configurații decupate de noi în pînza veșnic mișcătoare a istoriei, un aspect detașat din forfota neîntreruptă a furnicarului uman. Ele n-ar fi stabilite mai dinainte de geniul comandanților, ci ar fi produse de ceea ce Tolstoi numește, în altă parte, „instinctul fortuit al mulțimilor“. Nu știi dacă specialiștii științei militare ar putea subscrie aceste concluzii ale lui Tolstoi, dar ele nu sînt mai puțin semnificative atît pentru concepția, cît și pentru arta lui literară. Urmărind dezeroizarea istoriei, după ce doboară de pe pedestalul lui pe Napoleon, împreună cu toți locuitorii Panteonului, el trage o cortină peste faptele atribuite lor, acoperă fresca monumentală a trecutului și așază în locul ei imaginea mulțimilor necunoscute și a faptelor lor însumate din infinite aspirații, faptele anonime, fără glorie, dar nu fără grandoare, a maselor omenești care trăiesc, suferă, muncesc, luptă și mor.

Nu putem să nu observăm că recunoașterea acestor fapte, al căror caracter nu este de altfel „zoologic“, deoarece mulțimile luptă pentru libertate, pentru idealurile lor, n-ar fi trebuit să-i ascundă lui Tolstoi sensul marilor personalități istorice, al căror rol este tocmai acela de a sintetiza aspirațiile generale și de a le lumina în conștiința tuturor.

*Război și pace* este, într-o întinsă parte a lui, o scriere îndreptată împotriva lui Napoleon. Evocînd băătăia de la Borodino, Tolstoi scrie: „N-a fost Napoleon acela care a condus mersul băătăiei, pentru că nici una din dispozițiile lui n-a fost exactă și pentru că, în timpul luptei, el nu știa ce se petrece în fața lui. Faptul că mii de oameni s-au ucis între ei nu s-a împlinit prin voința lui, ci independent de ea, prin voința sutelor de mii de oameni care participau la opera comună“. Forța propulsivă a istoriei este aceea a maselor umane: „Atîta timp cît se scrie istoria unor personaje particulare, fie ei Cezar sau Alexandru, Luther sau Voltaire

și nu istoria tuturor fără excepție, a tuturor oamenilor care au luat parte la un eveniment, nu este posibil a scrie istoria umanității“. Oamenii mari sînt cel mult acei care dau ultima lovitură copacului retezat pînă la coajă, minerii care aplică cea din urmă izbitură de ciocan stîncii apăsate de un munte atîrnînd milioane de kilograme. Uneori rolul oamenilor mari i se pare lui Tolstoi încă mai redus. Desigur, jurisconsulții își închipuie că puterea conducătorilor provine din „suma voinței maselor, transportată, prin acord exprimat sau tacit, asupra guvernanților aleși de ea“. Teoria aceasta, socotește Tolstoi, este bună cel mult pentru perioadele pacifice ale istoriei, dar nu și pentru acele complicate și furtunoase, cînd diferiții conducători, luptîndu-se și nimicindu-se între ei, ne lasă perplexi în fața întrebării: care anume dintre aceștia primiseră delegația maselor populare? Adevărul ar fi că așa-numiții oameni mari nu fac decît să urmeze mișcarea instinctivă a maselor, așa încît cruciadele, de pildă, departe de a fi opera lui Godefroy de Bouillon sau a lui Petre Ermitul, n-au fost decît o instinctivă acțiune migratoare care a tîrît, în turburele ei val, și pe Godefroy de Bouillon și pe Petre Ermitul. Unii istorici au susținut că Napoleon ar fi putut schimba soarta bătăliei de la Borodino, dacă ar fi trimis în luptă vechea și viteaza lui gardă personală. A susține aceasta n-are însă mai mult sens decît a spune că toamna ar fi putut să devină primăvară. Lucrul, pur și simplu, nu era cu putință. „Napoleon nu și-a dat garda, nu pentru că n-a voit sau n-a putut-o face. Toți generali, ofițerii și soldații armatei franceze știau că spiritul acesteia n-o mai permitea. Nu numai Napoleon încerca sentimentul acesta, trăit parcă în vis, al elanului mînei care cade fără putere“, dar toți oamenii din preajma lui. Forța morală a armatei franceze era istovită. Dimpotrivă, forța morală a armatelor ruse era, în momentul acela, superioară. Spiritul armatelor și forța morală sînt termeni pe care îi făurim tocmai pentru a denumi acea realitate colectivă, produsul de integrare a micilor infiniți umani, în care Tolstoi recunoaște adevărata forță mișcătoare a istoriei. Existența acestui spirit al armatelor, „legătura misterioasă și indefinibilă“, „nervul principal al războiului“, îi explică lui Tolstoi cum în aceeași bătălie de la Borodino, intențiile lui Kutuzov ajungeau să se transmită în toate punctele armatei, fără ca propriile lui cuvinte să izbutească a fi cunoscute vreodată sau propagîndu-se numai într-o formă cu totul alterată. Unitatea sentimentului care trecea prin sufletul lui Kutuzov, ca și al tuturor rușilor care luau parte la luptă, era însă ca un mediu bun conducător al acestei electricități umane. Tolstoi se apropie, în această explicație, de o înțelegere mai justă, deși nu încă îndestulătoare, de aprecierea mai justă a rolului marilor personalități istorice, pe care teoria sa generală le omitea cu atîta ușurință.

Am arătat că, printr-unele cel puțin din aspectele ei, filozofia istoriei a lui Leon Tolstoi poate fi caracterizată drept un finalism agnostic. Totuși, în partea finală a considerațiilor cuprinse în *Epilog*, Tolstoi nu mai vorbește de scopuri necunoscute, ci de condițiile cauzale de ordin geografic sau politico-economic și de fenomene sociale, supuse legilor matematice. Pentru acest nou aspect al ideilor lui, eticheta finalismului agnostic nu se mai potrivește și el ne scoate în față încă un punct în care ideile lui nu sînt bine articulate și nu sînt unificate. S-ar putea spune chiar că prin ultima trăsătură, pe care o adaugă teoriilor sale de filozofia istoriei, Tolstoi — anulează o parte din trăsăturile ei mai vechi, omul de știință încercînd să deplaseze și să ocupe locul misticului și teologului. „De cînd, pentru întia oară — scrie Tolstoi un om a spus și a dovedit că numărul nașterilor și al crimelor este supus le-

gilor matematice și că anumite condiții geografice și politico-economice determină constituția statelor, după cum raporturile dintre populație și pământul ocupat de ea sînt cauza mișcărilor popoarelor, din acel moment bazele pe care odihnea vechea istorie au fost minate". Prin astfel de considerații, Tolstoi se situează departe de finalitatea necunoscută a istoriei, de „participația divină“, de „providență“, de întregul lui finalism agnostic, pentru a nu mai vorbi de fatalismul lui. Noua orientare, triumfînd în ultimul capitol al *Epilogului*, este de pus în legătură cu noile idei ale lui Karl Marx care, o dată cu publicarea primului volum al *Capitalului* în 1867, cîștiga cercuri întinse ale intelectualilor vremii, și de care Tolstoi însuși nu rămîne străin, după cum o dovedesc incontestabilele lui lecturi din Karl Marx și chiar evoluția concepțiilor lui la finele *Epilogului*. Explicația mișcărilor istoriei prin cauze geografice și politico-economice, adică prin natură și prin muncă, face să răsune un incontestabil accent marxist. Determinismul științific în locul finalismului teologic, în explicarea fenomenelor istorice, îi pare lui Tolstoi drept una din cele mai radicale răsturnări de poziții, asemănătoare numai cu înlocuirea sistemului helio-centric cu acela geocentric prin descoperirile lui Copernic, la sfîrșitul Renașterii. Cînd oamenii au aflat că nu soarele se mișcă în jurul pămîntului, ci pămîntul în jurul soarelui, spiritele s-au rebelat nu numai pentru că o experiență așa-zicînd incontestabilă a simțurilor, aceea a imobilității planetei noastre, părea contrazisă, dar și pentru că, pe această cale, după cît se credea, se expunea distrugerii credința în Dumnezeu, în creația lumii și în miracolul lui Josua, fiul lui Aron, acela care a întors soarele din drum. Ceea ce a fost imobilitatea pămîntului, pentru vechea astronomie a lui Ptolomeu, a fost și conceptul mării individualități libere, creatoare de fapte istorice, pentru vechea filozofie a istoriei. Știința istorică nouă minează această din urmă dogmă, dar ea se izbște, observă Tolstoi, de aceeași temere că, prin evidențierea caracterului de necesitate al istoriei, s-ar putea distruge „conceptul sufletului, al binelui și al răului, al tuturor instituțiilor de stat și al bisericii, întemeiate toate pe acest concept“. Tolstoi este departe de a crede în aceste efecte. Dimpotrivă, evidențierea legilor naturale care stăpînesc viața popoarelor i se pare a întări mai degrabă societățile. Este vrednic de reținut faptul că marele roman al lui Tolstoi sfîrșește asupra acestor considerații relative la salvarea determinismului științific în explicarea vieții istorice a omenirii, determinism care, de altfel, rămîne deocamdată pentru el, numai un principiu general, un simplu program fără alte dezvoltări și aplicații.

Concepția filozofică a lui Tolstoi se leagă, în *Război și pace*, cu toate amănuntele creației lui literare. Spre deosebire de întreaga epică a trecutului care lega fabulația de soarta unuia sau a mai multor personaje principale, denumite nu fără un înțeles mai adînc eroii narațiunii, Tolstoi face să apară și un personaj nou, necunoscut în trecut, *masele umane*. Nimic asemănător nu găsim în epoca anterioară. Prin introducerea acestui nou personaj și prin descrierea stărilor de mulțime, a armatelor înaintînde sau în derută, a învolburării luptelor, a scenelor de răzmeriță populară, a erupțiunilor străzii, a exodurilor, a obștiilor omenești în tabere sau în închisori, Tolstoi inaugurează un motiv cu totul nou în întreaga artă narativă a lumii. După el au fost numeroși scriitori care au pictat mulțimile; nimeni însă n-a făcut-o înaintea lui. Pe al maselor, al poporului anonim, Tolstoi descrie, firește, și multe caractere individuale. Ba chiar simțul său pentru individualitatea omenească, pentru detaliul fiziognomic și vestimentar, pentru particularitățile vorbirii și ale gesticulației,

pentru ticuri și atitudini, puterea lui de caracterizare a omului văzut dinafară și dinăuntru, este una din cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Se poate face însă observația că în acea vastă frescă de tipuri omenești, pe care *Razboi și pace* o face să se detașeze pe fondul furnicarului uman în pulsație, figurile cele mai iubite de Tolstoi sînt, mai întîi, exemplarele populare, oamenii sălțați din anonim, aducînd cu ei duioșia, blîndețea, simplitatea și înțelepciunea filtrate dintr-o milenară suferință, apoi acele figuri care comunică cu viața mulțimilor și cărora contactul cu ele le însușește nu știu ce jubilară a sensului regăsit al vieții. În această privință una din scenele cele mai caracteristice ale întregului roman este aceea în care prințul Bezuhov înțîlnește în închisoare pe țăranul Platon Karataiev. Arestat ca pretins incendiar, zguduit încă de mărimea dezastrului care transformase Moscova în cenușă, cu toate certitudinile morale ruinate în urma sălbaticilor execuții marțiale, care îl ocoliseră ca prin minune, Bezuhov face în închisoare cunoștința lui Platon Karataiev. O voce răsună în întuneric și simplitatea, bunăvoința activă, seninătatea și pietatea umilului tovarăș strecoară în sufletul lui Bezuhov pacea, la sfîrșitul acelei prime seri a înțîlnirii și-i dărimă toate certitudinile. „Afară — ne spune Tolstoi — se mai auzeau strigăte și plînsete venind de undeva, printr-o gaură a barăcii se mai vedea focul, dar în baracă totul era tăcut și întunecos. Multă vreme Bezuhov nu putu să adoarmă. Cu ochii deschiși, stătea întins în întuneric și ascultînd sforăirea lui Platon, adormit lîngă el, simțea că lumea distrusă înainte se înalță din nou în sufletul său, cu o nouă frumusețe, pe temelii noi, nezguduite”. Bezuhov care, după avizul biografilor lui Tolstoi, este oarecum reprezentantul scriitorului, nu e, desigur, un erou, o individualitate puternică. Timiditatea și ezităările caracterului său interzic această calificare. Dar prin sinceritatea, prin iubirea adevărului și a omului, prin continua și neliniștita lui cercetare morală, el devine figura cea mai expresivă a întregului roman. Niciodată Tolstoi n-a pictat un erou, nici chiar atunci cînd a reconstituit figura lui Kutuzov. Pentru întîia oară în epica militară, figura unui comandant de armată a fost zugrăvită ca un temperament apatic, a cărui putere și virtute proveneau numai din comunicarea lui instinctivă cu masele.

S-a făcut de mai multe ori observația că figura comandantului de armată Kutuzov n-a fost înfățișată de Tolstoi în toate resorturile ei, în puterea și spontaneitatea deciziunilor sale. Felul în care Tolstoi a înfățișat-o nu rămîne însă mai puțin caracteristic pentru noua orientare dată artei epice.

Dincolo de sfera figurilor iubite pentru această atenuare a năzuinței individualiste, pentru generoasa lor dăruire către viața colectivității, stau tocmai, priviți cu ironie sau dispreț, oameni care iubindu-se prea mult pe ei înșiși nu se pot oferi cu iubirea altora. Napoleon îi apare lui Tolstoi ca unul dintre aceștia. Vanitatea i se pare a fi însușirea dominantă a împăratului francezilor și de aceea, în întinsa iconografie literară napoleoniană, autorul *Războiului și păcii* fixează un portret sarcastic. Tolstoi n-a zugrăvit eroi; dar adeseori vitejia, elanul întrepid și disprețuitor de moarte al unor tineri sau copilandri care iubesc războiul cu ardoare și simplitate, un Denisov, un Dolohov, un Niculae Rostov, un Petia. Pentru o singură dată, în *Război și pace*, ne apare, prezentată cu o caldă și neliniștită simpatie, figura cuiva care aspiră nu numai către aventura războiului, dar către glorie și eroism. Este prințul Andrei Bolkonski, cineva care ar fi putut deveni un Napoleon al rușilor. Andrei Bolkonski este un om preocupat de individualitatea lui, dornic să se fixeze

pe un plan înalt al influenței asupra oamenilor. Umbra melancoliei îl întovărășește însă totdeauna pe Bolkonski. Este în firea lui ca o perplexitate în fața vieții neînțelese, apoi o căutare zadarnică a iubirii care i se refuză. Dar eroul mîhnit Andrei Bolkonski, amintind oarecum pe Ahile al *Iliadei*, nu izbuteste să cuprindă sensul vieții și să găsească iubirea, tocmai pentru că este o individualitate prea puternică și prea concentrată în sine. Trebuie să vină, pentru el, clipa morții, o dată cu rana pe care o primește la Semeneovskoie, pentru ca zăgazurile să se desfacă. Privirile lui se întîlnesc, din întîmplare, cu acelea ale vechiului adversar, ale lui Anatolie Kuraghin, sîrtecat și el de un obuz, și deodată „mila, entuziasmul, iubirea pentru acest om îi umplu de bucurie inima“. Înțelesul vieții pare în această clipă să i se lămurească. „Iată de ce regret viața — își spune el — iată ce ar fi în mine dacă aș trăi, dar acum este prea tîrziu, o știu!“.

Roman al maselor umane, străbătut de etosul iubirii pentru ele și al individualității care se deschide și dăruiește, *Război și pace* se resimte de această concepție și în forma compoziției lui. Atîta timp cît romanul are fabulația destinului sau a formației unui individ, a unui erou, subiectul lui avea ceva mărginit, precis. Poeții epici eliminau din largul cîmp al vieții tot ce nu era în legătură cu eroul lor și rețineau numai ce se putea anina de firul caracterului și al sorții evocate. Orice poem epic sau roman al tradiției ante-tolstoiene se poate povesti din nou. Nimeni nu poate însă reproduce subiectul romanului *Război și pace*. Viața nu este redată aici într-o secțiune, ci în totalitatea ei nelimitată. Subiectul romanului este aici viața însăși, nu numai războiul și pacea, dar și nașterea și moartea, iubirea cu toate peripețiile ei, existența în orașe și la țară, atingerea claselor sociale, vanitățile lumii înalte, umilința celor de jos, ambiția, trădarea, răutatea diabolică și elanurile cele mai pure ale inimii, toate situațiile vieții, toate sentimentele, toate temperamentele și toate caracterele, macrocosmosul existenței individuale și sociale. Produs de integrare a infinitesimalului uman, Tolstoi nu decupează, în substanța vieții, o configurație particulară, ci o creează pe aceasta din nou, în întregimea ei. În *Război și pace* lumea se naște și trăiește încă o dată.

Am spus, la începutul acestor pagini, că eposul modern al lui Tolstoi este cea mai hotărîtoare cotitură în întreaga dezvoltare a epicii universale, după Homer și Virgiliu. Mi-e teamă că afirmația aceasta a putut apărea cam îndrăzneată. Totuși, dacă ne gîndim că, pentru înțîia oară în istoria literaturilor, figura sau figurile centrale ale unui mare epic au încetat să mai fie niște eroi venerați de istorie sau de legendă, ci masele omenești considerate ca adevăratele purtătoare ale istoriei, cred că afirmația amintită are oarecare temeinicie. Poemele eroice au fost, la popoarele moderne, produsul culturilor feudale și cavaleresti. Eposurile homerice aparțin și ele unei epoci pe care mulți istorici, aplicînd un termen apărut în evul mediu occidental împrejurărilor antice, a numit-o feudalitatea greacă. Cînd culturile feudale s-au epuizat, vechea formă a poemelor epice, împreună cu idealul eroic care le inspirase, au trebuit să-și găsească un alt drum. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul Renașterii, cînd apariția burgheziei moderne și transformarea mijloacelor de luptă făcuse ca vechiul cavalerism să se perimeze. Atunci apare Don Quijote al lui Cervantes. Don Quijote păstrează formele de viață ale cavalerilor de altă dată, într-un moment în care conținutul lor se istovise. Societatea burgheză occidentală a hohotit de rîs ascultînd cum „cavalerul tristei figuri“ se bătea cu morile de vînt, pentru că alți cavaleri adevărați nu mai existau, și cum el aducea omagiul lui naivei țărance

din Toboso, pentru că adevăratele castelane de altădată dispăruseră. Un moment asemănător revine la începutul veacului trecut. După ce campaniile napoleoniene luară sfârșit, idealul antic al gloriei, cultivat de soldații lui Napoleon pe toate câmpiile Europei, își pierde deodată înțelesul și contemporanii trăiesc ca o trezire dintr-un vis. Momentul este fixat de Stendhal, analist rece și lucid, mare meșter în cîntărirea motivelor care inspiră acțiunile omenești. Stendhal era o alcătuire omenească foarte curioasă. Ideolog, în sensul veacului al XVIII-lea, foarte rutinat în analiza nemiloasă a conștiinței umane, dar în același timp temperament ardent și epicureu, amant pasionat al Italiei, entuziasmîndu-se pentru femeile și muzica ei, dar mai ales pentru acel fel de a fi al oamenilor, în care i se părea a distinge singura rămășiță europeană a aceea ce fusese în Renaștere religia energiei și a gloriei, idealul acelui *virtù* proslăvit de Machiavelli, Stendhal va întreține cultul lui Napoleon, singurul om care i se părea a fi reîncarnat, în epoca noastră, pe eroul antic și pe virtuozul italian al Renașterii. În tinerețea lui, ca ofițer al intendenței lui Napoleon, el îl urmează în mai multe din campaniile lui și ajunge pînă la Moscova, pe care o vede arzînd. Dacă *Jurnalul* lui Stendhal ar fi fost în întregime publicat, în momentul în care Tolstoi compunea *Război și pace*, n-ar fi fost exclus ca Bezuhov să fi înțilnit într-una din străzile învăluite în fum ale Moscovei, pe ofițerul francez Henri Beyle, viitorul romancier Stendhal, pe omul cu barbă creată, bine împlinit la trup, care i-ar fi vorbit cu ardoare despre Italia, despre Napoleon și faptele lui, dar cu oarecare cinism despre toate celelalte împrejurări omenești. Napoleon este modelul tuturor personajelor principale ale lui Stendhal. El inspiră pe Julien Sorel, tînărul seminarist din *Le rouge et le noir*, care, într-un moment cînd ascensiunea burgheză făcea ca barierele claselor sociale să se relaxeze, se călăuzește de modelul eroului iubit și al întîmplării sale de necrezut, pentru a încerca la rîndu-i aventura unei mari ascensiuni, sfîrșită de altfel printr-o crimă pasională și pe eșafodul călăului. Napoleon inspiră și pe celălalt erou stendhalian, pe Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Cînd trîmbițele marii armate, refăcute, mai sună încă o dată pe câmpiile Flandrei, adolescentul Fabrice își părăsește familia de legitîmiști din Milano, pentru a găsi fericirea în lupta dusă sub flamurile împăratului. Fabrice ajunge la timp pentru a mai lua parte la acțiunea de la Waterloo. Dar evenimentele nu se constituie, pentru el, în forma unei lupte, așa cum o descriu cărțile de istorie și cum o cîntă poemele eroice. Pe vasta întindere a cîmpului, el nu vede decît profilîndu-se, din cînd în cînd, rare șiruri de călăreți. O vivandieră îi dă să bea un rachiu tare. Un soldat îi fură calul. Deodată un alt grup de călăreți trece pe lîngă el și cineva strigă: „Împăratul! Împăratul!“, dar Fabrice nu distinge nici o figură și această clipă unică — singura pentru care universul merita să existe — trece zadarnic pentru el. „Războiul — gîndește Fabrice — nu este deci acel nobil și comun elan al sufletelor iubitoare de glorie pe care mi-l închipuisem citind proclamațiile lui Napoleon“. Descrierea bătăliei de la Waterloo în *La Chartreuse de Parme* este un alt moment al acelei perimări a idealului aristocratic al gloriei și eroismului, survenit în toate momentele de ascensiune burgheză.

Tolstoi citea cu o mare admirație romanul lui Stendhal. Există, ieșit din pana lui, un text care o mărturisește, împreună cu înrîurirea pe care povestirea bătăliei de la Waterloo a avut-o asupra propriului său mod de a înțelege războiul. Critica noțiunii de luptă ca un eveniment încheiat, pe care am subliniat-o în considerațiile sale de filozofia istoriei, poate să nu se fi produs fără o tacită referire mentală la

modul stendhalian. Dar apropierea se opresc aici. Scriitorul Stendhal, mlădiță a unei familii burgheze din Grenoble, relativizează idealul eroilor glorioși, dar nu pune nimic în locul lui. Aspirația personajelor sale este cu totul orientată către trecut. Julien Sorel îndrăznește visul de a îmbrăca o dată demnitatea unui *pair de France*; iar Fabrice sfârșește în sutana unui cardinal. Ambii pecetluiesc, prin cazul lor particular, alianța noii burghezii, ieșită din Revoluția Franceză, cu vechile clase dominante. Tolstoi însă, dărîmînd vechile table ale eticii aristocratice și smulgînd cununile gloriei de pe fruntea vechilor eroi, adică a stăpînitorilor care, susținînd că determină istoria, puteau pretinde să-i folosească cuceririle, împrăstie aceste cununi peste milioanele de frunți încrețite ale poporului întreg. *Război și pace* devine astfel adevărata epopee a democrațiilor moderne.





Comemorarea lui Feodor Mihailovici Dostoievski, de la a cărui moarte s-au împlinit de curînd trei sferturi de veac, găsește reputația acestui scriitor într-unul din momentele cele mai interesante ale evoluției ei. Cînd Rusia, și apoi întreaga lume, au luat cunoștință de operele lui Dostoievski, impresia generală a fost atît de puternică, atît de nouă și de originală, încît toată lumea a fost de acord că în autorul *Amintirilor din casa morților*, al romanelor *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul* și *Frații Karamazov*, realismul rus și european cîștigase pe unul din reprezentanții lui cei mai de seamă, un scriitor genial căruia nu-i puteau fi alăturate decît puține alte figuri din întreaga galerie a literaturii moderne. Adîncimea și precizia cunoașterii sale psihologice, intensitatea zguduitoare a situațiilor evocate de el, însemnătatea dobîndită pentru fiecare din cititorii lui de analizele sale morale, au dat operelor lui Dostoievski caracterul unor mari evenimente ale secolului. Numeroșii lor cititori, în toate părțile lumii, s-au simțit răscoliți și modificați. Omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine prin operele lui Dostoievski. Slava lui a fost la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru deopotrivă cu a lui Lev Tolstoi și acești doi scriitori au contribuit în măsura cea mai mare la deschiderea căilor pe care au pășit apoi, pentru cea mai întinsă răspîndire a lor, operele celorlalți mari scriitori ruși ai secolului al XIX-lea.

Cînd însă Revoluția din Octombrie a triumfat și cînd au fost supuse unui nou examen toate valorile tradiției literare ruse, renumele lui Dostoievski a trebuit să intre, în propria patrie a poetului, în conul de umbră. Dostoievski era un scriitor pe care Revoluția nu-l putea asocia cu năzuințele ei de transformare a omului și a societății. Acest moralist genial nu înțelesese de loc socialismul, dovedise adeseori o obediență îngustă față de puterile constituite ale împilării și exploatării, favorizase răspîndirea unui misticism bolnăvicios. Revoluția dorea dezvoltarea unui tip omenesc sănătos și activ, orientat cu toate puterile voinței către lumea exterioară, pe care urma s-o îndrumeze spre orînduiri sociale mai drepte, capabile a fi obținute și prin dezvoltarea rațiunii puse în serviciul aspirațiilor populare, prin cunoașterea și aplicarea legilor naturii și ale societății. Un astfel de program se ridica pe temelia celei mai largi simpatii și solidarități umane, pe o vie reprezentare a durerilor ome-

<sup>1</sup> Studiu scris în anul 1956.

nești, dar și pe hotărîrea de a le elimina, într-o nouă orînduire a societății, prin lumina rațiunii și prin energia voinței. Stările de spirit din care se alimentase acțiunea conducătorilor Revoluției din Octombrie fuseseră pregătite și de marii scriitori ruși ai secolului al XIX-lea. Dostoievski își dăduse și el partea lui de contribuție în formarea acelor stări ale spiritului public. Imaginația durerii fusese una din cele mai puternice în formula genialității lui Dostoievski. Puțini alți scriitori ai lumii își reprezentaseră cu o forță egală durerea omului condamnat de vechile orînduiri la mizerie, la rușine și la singurătate. Chinurile foamei, dar mai cu seamă spasmul conștiinței umilite și ofensate, tresăririle orgoliului uman în fața agresiunii brutale a prostiei îmbuibate și a egoismului, nu aflaseră multe alte minți mai lucide și alte glasuri, în lungul trecut al literaturii, pentru a le descrie și a le denunța. Cînd citim romanele lui Dostoievski, un singur alt nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrșitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginație a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei și pedepsei*. Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Raskolnikov. Cîtă deosebire însă față de durerea omenească în atitudinea celor doi poeți! Crima își găsește pedeapsa ei, la Dante, într-un alt plan al lumii. În concepția medievală a *Divinei Comedii*, echilibrul moral al lumii, tulburat prin fapta criminală și prin suferința pe care aceasta o provoacă, se restabilește dincolo de limitele acestei lumi, prin sancțiunea infernală aplicată criminalilor, prin ascensiunea în gloria paradisiacă a sufletelor drepte și nobile. Nici o crimă și nici un păcat nu rămîn deci nepepse și nici un merit nu rămîne nerecunoscut, încît interesul de a înlătura lăcomia, avariția, violența, înșelătoria, ipocrizia, hoția sau trădarea, devine fără îndoială mai mic, inspiră în mai slabă măsură voința de a le face imposibile în lumea noastră, de vreme ce ele sînt neapărat sancționate în lumea de dincolo. Față de existența răului și a durerii, modernul Dostoievski a luat o altă atitudine, deși gîndul restituțiilor într-altă lume nu i-a fost nici lui străin. Nouă cu adevărat la Dostoievski este atitudinea de proslăvire a suferinței și credința în puterea ei de regenerare morală a omului. A fost mult comentată scena în care Raskolnikov, în *Crimă și pedeapsă*, îngenuche în fața Soniei, o biată fată care se prostituează pentru a-și întreține familia nenorocită. „Nu îngenunchiu în fața ta, rostește Raskolnikov, ci în fața întregii suferinți omenești“. Suferința acordă deci omului un nimf de sfințenie, căci prin suferința lui orice om se unește cu nesfîrșita armată a tuturor celor înfometați, loviți, înșelați, mințiți și trădați. Durerea individuală se detașează pe fondul suferinței omenești generale și apare ca un efect al acesteia, al nedreptei întocmiri a lumii. Gradul atît de înaintat al sensibilității morale a lui Dostoievski, largă perspectivă a chipului în care a înțeles problema durerii în lume, fac din acest scriitor una din cele mai mari personalități morale ale epocii moderne. Limitele lui Dostoievski apar însă atunci cînd ne gîndim că acest scriitor n-a conceput nici o soluție pentru înlăturarea suferinței omenești. A proslăvit-o și a arătat, după cum vom vedea, puterea ei de a înălța și de a purifica pe om; dar n-a oferit omenirii nici o soluție generală capabilă s-o mîntuie de multele și feluritele dureri care o covîrșesc. Căci chiar dacă într-un loc apare un individ cu destulă fecunditate morală pentru a transforma suferința sa în argintul curat al bucuriei, suferința omenească se reface alături, în forma unei alte împilări, a unei alte înjosiri a omului. Cum ar putea fi stîrpită teribila proliferare a răului în lume, nenumăratele și atît de rodnicele semințe ale florei ei înspăimîntătoare? Dostoievski n-a meditat la această problemă și n-a întrezărit față de existența suferinței și a răului decît soluția acceptării ei și a regenerării

morale prin durere. Mitia Karamazov se lasă condamnat fără să fi săvârșit parricidul de care era acuzat și simte cum o lume de simțiri curate, o mare jubilară, se trezește în sufletul său. Dar alături de Mitia Karamazov se vor naște mereu alți oameni stăpîniți de pasiuni violente ca ale lui, se vor reface tot alte și alte erori judiciare, mereu alți judecători înguști și nedrepti. Sacrificiul lui Mitia îl va izbăvi cel mult pe el, dar nu pe nenumăratele alte ființe care suferă sau asupresc. Atitudinea lui Dostoievski nu putea deci mulțumi Revoluția, descătușată pentru a găsi o soluție generală față de existența răului în lume, o soluție întocmită pe temelia cunoașterii cauzelor adînci ale răului și pe o transformare a orînduirii sociale în care toate acele cauze să fie eliminate. Dezacordul între Dostoievski și Revoluție, în acest punct esențial al năzuințelor lor, explică alunecarea în impopularitate a marelui scriitor, în timp de mai multe decenii.

Și totuși, în bogata lume de idei a lui Dostoievski există și locuri în care scriitorul însuși se îndoiește de valoarea eticii sale. Gîndul limitelor de care se izbește perspectiva sa morală a luminat de cîteva ori în mintea genială a lui Dostoievski. Ivan Karamazov, scepticul însetat de certitudini, povestește o dată o scenă de bestialitate săvîrșită de un aristocrat în epoca cea mai neagră a iobăgiei. Un copil, fiul unui iobag, azvîrlise cu piatra și rănise piciorul unui ogar. Nobilul, un general, care se pregătea să plece la vînătoare, află pricina pentru care ogarul lui s'chiopătează. Poruncește ca băiatul să fie dezbrăcat și asmută împotriva copilului haita cîinilor de vînătoare, care-l sfîșie imediat. Ivan mărturisește perplexitatea lui. Cum a putut deveni posibilă o astfel de întîmplare? „Mărturisesc cu umilință că nu pot înțelege rațiunea unei astfel de stări de lucruri“, spune Ivan. În zadar credincioșii ar veni să-i spună că, în organizarea morală a lumii, fapta aceasta își va găsi sancțiunea. În zadar i se va adăuga că durerea s-ar putea transforma în bucurie și puritate. Poate un suflet omenesc să admită sacrificarea unui copil, folosirea lui ca materie primă a armoniei morale a lumii? „Ce mă privesc toate acestea? se întreabă Ivan. Ceea ce îmi trebuie este o compensație, altfel mă duc de rîpă. Și nu o compensație oferită undeva, în infinit, ci aici pe pămînt, pe care s-o văd cu ochii. Vreau să fiu martorul ei și dacă atunci aș fi mort, ar trebui să fiu înviat, căci ar fi prea dureros dacă lucrurile s-ar petrece în lipsa mea. Nu pot accepta ca trupul meu cu suferințele și păcatele lui să nu slujească decît pentru a forma armonia universală... Și, dacă toți oamenii trebuie să sufere pentru a contribui la armonia eternă, care poate fi rolul copiilor?... De ce să slujească ei ca materiale menite să pregătească armonia?... Refuz să accept această armonie... Îmi vei spune că toți călăii vor ajunge în iad. Dar la ce slujește pedeapsa, dacă copii au fost și ei în infern încă de pe lumea aceasta? Eu vreau îmbrățișarea universală, suprimarea suferinței. De altfel, ce valoare are armonia universală dacă ea presupune un infern... Din iubire pentru omenire nu vreau acea armonie și n-am ce a face cu ea“. Este greu de spus care dintre personajele unei mari opere epice vorbește în numele creatorului ei. Mai sigur este că fiecare din aceste personaje reprezintă cîte una din tendințele poetului și că, în conflictele operei, se oglindesc propriile lupte morale ale autorului. Ivan Karamazov vorbește și el în numele unei părți a conștiinței scriitorului. Morala imanentă, aceea care urmărește ameliorarea lumii noastre, s-a opus deci uneori, în sufletul lui Dostoievski, moralei transcendente, aceea care nu oferă prezenței răului în lumea noastră decît soluția restituțiilor în eternitate. Prin această parte a conștiinței lui, Dostoievski se alătură deci revoluționarilor. Li se alătură apoi prin o seamă de alte tendințe de care urmează să vorbim, dar li se alătură și îi poate sprijini prin cea mai adîncă înțelegere a

sufletului omenesc. Orice revoluție trebuie să se întemeieze pe cea mai întinsă și mai adâncă știință a omului, căci orice faptă binefăcătoare își găsește întemeierea ei în cunoaștere. Fapta oarbă, lipsită de lumina conștiinței, nu-și poate reprezenta bine nici scopurile nici căile ei. De aceea, poate, marile revoluții, a puritanilor în Anglia, a burgheziei franceze, au fost precedate de epoci de activă cercetare a omului și a împrejurărilor lui. Numele unui mare învățat și al unui mare artist, prin extinderea extraordinară a orizontului inteligenței omenești produsă de ei, se găsește totdeauna în preajma unei mari revoluții și o anunță. Shakespeare și Bacon sînt aproape contemporanii lui Cromwell. Voltaire, dar mai cu seamă Rousseau, au fost învățătorii lui Robespierre. Tolstoi și Dostoievski stau la începutul epocii lui Lenin. Nu se poate presupune că marea contribuție pe care a dat-o acest scriitor în direcția ascuțirii sensibilității morale a omului modern, tablourile în care el a zugrăvit stările sociale și soarta individului uman în orînduirea vremii lui, adîncă frămîntare de gînduri pe care a impus-o tuturor contemporanilor, să nu fi avut un anumit rol în pregătirea revoluției, deși soluțiile lui Dostoievski nu erau revoluționare și au fost folosite adeseori împotriva acesteia. Începem să înțelegem mai bine aceste lucruri și, în noua considerare a operei lui Dostoievski, prilejuită de evenimentul comemorării, figura lui ne apare într-o lumină nouă.

S-a povestit de mai multe ori viața scriitorului, născut în 1821, ca fiul unui medic militar. Un frate mai mare, Mihail, se va consacra și el carierei literare, ca traducător al lui Schiller și Goethe și ca redactor al revistelor „Timpul” și „Epoca”. Fiodor Mihailovici urmează o școală de geniu, pe care o termină cu titlul de inginer. Vocația literară se precizează însă curînd și, într-o zi, tînărul inginer se hotărăște să-i comunice lui Nekrasov manuscrisul unei opere narative. Era micul roman în scrisori *Oamenii sârmani*. Nekrasov are o impresie dintre cele mai puternice și simte nevoia să se consulte cu Belinski. Criticul confirmă impresia lui Nekrasov. Apăruse un talent asemănător cu al lui Gogol. Makar Dievușkin este ruda bună a lui Akaki Akakievici din *Mantaua* lui Gogol. „Am ieșit cu toții din *Mantaua* lui Gogol”, va spune Dostoievski mai tîrziu. „Eroul” tînărului scriitor era și el un personaj sensibil și stîngaci, față de care autorul simte ironie și tandrețe. Este un om mărunt, ca și Akaki, în care se luminează chipul curat al umanității eterne. Spre deosebire de personajul lui Gogol, Makar Dievușkin simte o nevoie de sacrificiu, un elan al dăruirii de sine, pe care o vor păstra multe alte creații de mai tîrziu ale scriitorului.

*Oamenii sârmani* apar în revista lui Nekrasov și numele lui Dostoievski devine îndată cunoscut. Tînărul scriitor ia parte la viața literară a capitalei, a Petersburgului. Pregătește și publică opere noi. Frecventează cercul lui Petrașevski, gînditor social cu tendințe socialist-utopice, inspirat de Saint-Simon, Fourier și Proudhon, autorul unui dicționar ideologic apărut sub titlul *Dicționar de neologisme*, comparat uneori cu *Dicționarul filozofic* al lui Voltaire. Cercul lui Petrașevski n-avea un caracter revoluționar. Se discutau acolo idei generale în spiritul tinerei intelectualități ruse a vremii, dar nu se organiza nici o acțiune menită să smulgă puterea politică. Dostoievski reprezenta, în discuțiile cercului, părerea că Rusia se putea lipsi de orice model occidental, deoarece prin vechea instituție a *artelor* și prin responsabilitatea reciprocă a plății impozitelor, societatea rusă tradițională realizase mai de mult unele din formele organizării socialiste. Într-o seară, Dostoievski recită oda lui Pușkin despre desființarea iobăgiei și cum cineva din asistență face observația că aceasta n-ar putea fi obținută decît pe calea unei revoluții, Dostoievski replică: „Ei bine, fie și prin revoluție!”. Desființarea iobăgiei va fi legiferată în 1861,

dar deocamdată proiectarea unei astfel de reforme și mai cu seamă atmosfera de libere discuții din cercul lui Petrașevski, par atât de subversive, încît conducătorul cercului și treizeci și patru dintre aderenții lui sînt arestați și judecați de către regimul lui Nicolaie I. Împotriva a douăzeci și unu dintre aceștia se pronunță sentința pedepsei cu moartea. Dostoievski făcea parte dintre ei. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnații sînt conduși în piața Semionovski. Scena care urmează a fost povestită de Fiodor Mihailovici într-o scrisoare adresată fratelui său, în seara acelei zile de pomină: „Ni s-a citit sentința de condamnare la moarte, ni s-a dat crucea s-o sărutăm, s-au frînt niște săbii deasupra capetelor noastre și am fost îmbrăcați în cămăși albe. Trei dintre noi au fost legați la stîlp în vederea execuției. Eram al șaselea, căci eram chemați trei cîte trei, făceam parte dintr-a doua serie și nu mai aveam de trăit decît cîteva clipe. Mi-am adus atunci aminte de tine, frate, și de toți ai tăi. În ultimul moment, numai tu erai în mintea mea și am înțeles atunci cît te iubesc. Am mai avut timp să îmbrățișez pe Plesceev și pe Durov, care erau lîngă mine, și să-mi iau rămas bun de la ei. S-au auzit atunci trîmbițele sunînd retragerea, cei legați la stîlp au fost dezlegați și ni s-a citit că Maiestatea sa imperială ne dăruise viața“. Această scenă de sadism bestial, una din cele mai rușinoase din regimul țarist, a avut o mare înfrîurire asupra lui Dostoievski. Amintirea ei revine în mai multe opere ale scriitorului, împreună cu reflecția asupra perspectivelor deschise asupra vieții în suflul cuiva care a stat într-o apropiere atât de mare de moarte. Aș spune chiar că felul însuși de a gîndi al lui Dostoievski, conducerea cugetării sale pînă la limitele extreme, acea consecvență a procesului intelectual cu puține alte analogii în literatura lumii și care face din el unul din gînditorii ei cei mai profunzi, sînt, într-un anumit fel, o urmare a teribilei lui experiențe. Tortura morală a acelei clipe a avut consecințe nefaste și asupra sănătății scriitorului. Supus la accese de epilepsie încă din anii copilăriei, boala lui Dostoievski s-a agravat în urma scenei din piața Semionovski.

Pedeapsa cu moartea fusese comutată în muncă silnică. Dostoievski este trimis în ocnle Siberiei. I se pun lanțuri de mîini și de picioare. Traversează în sanie Petersburgul. Era în ajunul Crăciunului și casele erau luminate sărbătorește. Aerul rece și curat îl înviorază. În zorii zilei următoare era la Schlisselburg, unde condamnații se opresc la un han. Li se servește ceai. Dostoievski notează o stare voioasă de spirit, în scrisoarea pe care o va trimite mai tîrziu fratelui său. Însoțitorul său, un soldat bătrîn, este un om plin de bunătate. Traversează Novgorodul și Iaroslav. În gubernia Perm frigul coboară pînă la 40° sub zero. În trecătorile Uralilor viscoaleste puternic. Săniile se înfundă în zăpadă. După o călătorie de aproape trei săptămîni condamnații ajung la Tobolsk. Simpatia care li se arată este atât de generală, încît se simt fericiți. După șase zile călătoria continuă spre Omsk. Dostoievski începe viața de ocaș, în regimul condamnaților de drept comun. Muncile în ocnă sînt istovitoare. Gerul se menține luni de zile. Într-un rînd, îi degeră un picior. Are din cînd în cînd accese de epilepsie. După patru ani, cînd ajunge să scrie prima scrisoare lui Mihail, bilanțul tuturor experiențelor sale este uimitor: „Am ajuns să descopăr printre tîlhari oameni adevărați, caractere profunde, puternice și frumoase. Aur sub murdărie. Erau unii, care prin anumite aspecte ale firii lor, te sileau să-i stimezi. Alții erau frumoși în întregime, în chip absolut. Am învățat să citească pe un tînăr circazian trimis la ocnă pentru acte de tîlhărie; l-am învățat limba rusă. Nu voi uita niciodată recunoștința pe care mi-o arăta. Un alt ocaș plîngea cînd s-a despărțit de mine... Ce tipuri omenești minunate am putut observa la ocnă!“ Cînd, eli-

berat din pușcărie, este încorporat ca simplu soldat într-un regiment siberian, planurile literare se refac în mintea scriitorului, împreună cu o extraordinară nevoie de a studia. Îi cere fratelui său *Coranul*, *Critica rațiunii pure* a lui Kant, *Istoria filozofiei* a lui Hegel, scrierile părinților bisericii, pe ale economiștilor, pe ale istoricilor antichității, ale lui Herodot și Tucidide, ale lui Tacit, Flavius, Plutarh și Diodor, Fizica lui Pisarev, un tratat de fiziologie. Obține în cele din urmă gradul de ofițer și este mutat la Tver, apoi la Petersburg.

În 1860 apare, în „Timpul“, revista condusă de Mihail, noul roman al lui Dostoievski, *Umiliții și obidiții*, o povestire a oamenilor blânzi și resemnați, care fac tot timpul acte opuse înclinației lor și se complac în sacrificii. După doi ani apare *Amintiri din casa morților*, prima mare carte a scriitorului. Sub masca, de altfel destul de transparentă, a însemnărilor unui surghiunit în Siberia, al cărui manuscris cade din întâmplare în mîna scriitorului, Dostoievski povestește propriile lui experiențe siberiene. Regimul penitenciarelor siberiene nu făcea, în epoca țarismului, nici o deosebire între condamnații politici și condamnații de rînd. Dostoievski trăiește deci viața acestora, deși proveniența lui din rîndurile intelectualilor se vedește în lipsa lui de îndemînare la muncă, îndată observată de ceilalți deținuți, oameni din popor. Năzuința statornică a scriitorului este să se integreze în rîndurile acestora din urmă. Viața se reface în închisorile siberiene, reproducînd raporturile sociale, tipurile omului din viața liberă. Alături de caracterele bestiale, oameni ai miniei și ai violenței, pentru care crima este o vocație, apar naturile cele mai umane. Uncori astfel de însușiri se întîlnesc în același exemplar omenesc, astfel încît sub înfățișarea aspră a silniciei irupe deodată firea cea mai generoasă. Dostoievski nu se comportă niciodată ca un martir, primește pedeapsa ce i-a fost impusă și pare a recunoaște legitimitatea ei. Ne găsim în al șaptelea deceniu al secolului, cînd avîntul revoluționar al cercurilor intelectuale ruse se prăbușise aproape cu totul. Scriitorul manifesta, în aceste împrejurări, o atitudine de supunere față de opresiune, care va caracteriza de aci înainte o parte însemnată a ideilor lui. Dar, în închisorile Siberiei, Dostoievski descoperise încă puterea de înjosire legată de exercițiul abuziv și bestial al puterii. Descrîind o scenă de tortură, faimoasa *cale verde*, în care nenorociții prizonieri cădeau sub loviturile de vergi ale torționarilor așezați pe două rînduri, scriitorul reflectează: „Nu este mult de cînd existau încă boieri care simțeau o plăcere neînchipuită bătînd cu biciul vreo victimă nenorocită; acești boieri își aminteau de marchizul de Sade. Îmi închipui că plăcerea aceasta consista într-o voluptate amețitoare a inimii și că boierii simțeau în același timp suferință și plăcere. Există oameni deopotrivă cu tigrii lacomi de sînge. Aceia care au posedat o dată această putere nelimitată asupra cîrnii, sîngelui și sufletului semenilor, a fraților lor, după legea lui Cristos, aceia care au simțit această putere și au avut facultatea de a zdrobi o altă ființă făcută după chipul Domnului, prin suprema ei umilire, accia devin incapabili de a rezista dorinței lor, setei lor de senzație. Tirania este un obicei care prinde lesne rădăcini și cu vremea poate să devină o boală. Afirm că cel mai bun om din lume poate să se înrăiască și să se abrutizeze în așa hal, încît nimic să nu-l mai poată distinge de o fiară sălbatică. Sîngele și puterea te amețesc; ele ajută la dezvoltarea asprimii și a destrăbălării vicioase; spiritul și rațiunea pot aluneca atunci către fenomenele cele mai anormale, simțite ca plăceri. Omul și cetățeanul dispar totdeauna în tiran și întoarcerea la demnitatea omenească, remușcarea, reînvierea morală devin atunci aproape irealizabile. Să adăugăm că posibilitatea unei astfel de libertăți influențează, prin contagiune, societatea întreagă. Societatea care pri-

vește aceste lucruri cu nepăsare, este infectată pînă în măduva oaselor. Într-un cuvînt, dreptul acordat unui om de a pedepsi fizic pe semenii lui, este una din plăgile noastre, este mijlocul cel mai sigur de a zdrobi în om spiritul civismului, și acest drept conține în general elementele unei putreziciuni inevitabile și sigure“. Reflecțiile acestea nu privesc doar obiceiul atît de răspîndit al bătăii în regimul iobăgiei, în care scriitorul denunță primejdia unei înjosiri generale. Rechizitoriul de mai sus se aplică tuturor formelor tiraniei, exercițiului abuziv al tuturor manifestărilor silnicii.

După publicarea *Amintirilor din casa morților*, Dostoievski călătorește în străinătate. În Germania, la Baden-Baden, uită de sine, la masa de joc. În Italia se oprește cîțva timp la Florența, unde preferă tezaurelor de artă adunate în galeria Uffizi, paginile patetice ale *Mizerabililor* lui Victor Hugo, apărute atunci în prima lor ediție și pe care le devorează rămînînd cu ceasurile într-o cafenea a orașului. În 1863, cînd se înapoiază la Petersburg, are durerea să piardă pe prima lui soție, pe Maria Dimitrievna. În anul următor moare și fratele, Mihail. Dostoievski rămîne singur în fruntea revistei „Timpul“ și, cum priceperea lui administrativă și financiară este cu totul mediocră, întreprinderile lui editoriale sfîrșesc în dezastru. Situația i se ameliorează abia în 1866, cînd apare *Crimă și pedeapsă*. Romanul este curînd tradus în mai multe limbi străine și crează reputația mondială a autorului. A fost ca o revelație generală citirea acestei compuneri unice, în care pătrunderea în culele cele mai ascunse ale sufletului, arătarea felului în care ideile și sentimentele se înlănțuiesc, vădesc rigoarea și claritatea marilor cărți de analiză morală a omului, a *Eticii* lui Aristot sau a lui Spinoza. Studentul sărac Raskolnikov, eroul romanului, este un napoleonid, unul din tipurile pe care exemplul îndrăznelii și al succesului lui Napoleon crede că-l poate autoriza să săvîrșească fapte mai presus de legea morală. Raskolnikov este fratele bun al lui Julien Sorel, eroul lui Stendhal; el anunță „supraomul“ lui Nietzsche. Dacă face parte dintre „aleși“, îi este îngăduit să ucidă pe o bătrînă și odioasă cămătăreasă, pentru a pune averea acesteia la dispoziția omenirii suferînde, pentru a ajuta pe propria lui soră, frumoasa și curată Dunia, care urmează să facă o căsătorie înjositoare. Ideea crimei pune stăpînire pe Raskolnikov, care o realizează în cele din urmă. Dar cînd remușcarea grozavă îi arată că nu face parte dintre „aleși“ care-și pot îngădui transgresarea legii morale, Raskolnikov se gîndește să-și ia viața. În Sofia Marmeladova, el are revelația suferinței și a iubirii. Un drum de viață i se deschide atunci și, după ce se denunță din îndemnul Soniei, pornește să-și ispășească crima în Siberia, în bucuria curată a unui început de viață. Este o eliberare explozivă, o mare revărsare de clarități morale, după sumbra mișurare a stărilor de subconștient, a obsesiilor, a halucinațiilor și a visurilor malade. Regiuni sufletești noi, nedescrise mai înainte în literatură, sînt anexate de scriitor. Apoi ce forțată de figuri omenеști din lumea micii burghezii trăind în cartierele sărăcăcioase ale capitalei, cu cîrciumile și casele lor leproase, cu ganguri umede, pe străzile și în piețele învălmășite, unde omul rămîne totuși atît de singur! Rechizitoriul vechii orînduiri, cu soarta de solitudine pe care aceasta o impune omului exclus de la masa îmbelșugată a exploataării, fusese rareori pronunțat cu accente mai răscolitoare. Ecourile lui sînt înregistrate în toate părțile lumii.

După *Crimă și pedeapsă* apar, pe rînd, în cei cincisprezece ani de viață pe care mai avea să-i trăiască, împreună cu alte opere de mai mică notorietate, celelalte trei mari romane ale lui Dostoievski, *Idiotul*, în 1868, *Demonii*, în 1872, *Frații Karamazov*. În 1880. Ancheta socială și psihologică se extinde și se adîncește treptat, dar se dezvoltă

și aceea a răscumpărării și a înălțării prin suferință. Dostoievski accentuează puternic contrastul dintre oamenii silniciei și ai violenței, bătrînul Fiodor Karamazov și fiul său Mitia, Rogojin din *Idiotul*, Verhovenski din *Demonii*, și caracterele simple și curate, prințul Mișchin din *Idiotul*, starețul Zosima și Alioșa din *Frații Karamazov*. Idealul lui Dostoievski este cel evanghelic. Scriitorul se lasă din ce în ce mai cîștigat de curentele mistice și contrarevoluționare. Drumul pe care îl întrevede pentru dezvoltarea viitoare a poporului său, de care se simte legat printr-o afecțiune sinceră și profundă, este acela al evangheliei, al iubirii și al iertării. Năzuința revoluționară este retezată cu totul în sufletul său. În *Demonii* întreprinde satira caricaturală și sumbră, plină de teroare, a mediilor revoluționare. În marea dezbateră purtată în a doua jumătate a veacului trecut, între „occidenaliști“ și „slavofili“, scriitorul se rînduiește de partea celor din urmă. Raționalismul culturii moderne, manifestat în cuceririle științei și în formele mai drepte de organizare ale vieții sociale, nu găsește nici o înțelegere din partea lui Dostoievski. Sensul creștin al vieții i se pare însă că a rămas viu în sufletul poporului său și de la acesta așteaptă el mîntuirea lumii. Este un complex tulbure de idei și sentimente, caracteristic pentru momentul contrarevoluionar de după 1860.

Nu este cu puțință a caracteriza aici, decît în chip cu totul general, unele din marile romane ale lui Dostoievski în ultima epocă a creației lui. În *Idiotul*, romanul pus în centrul narațiunii sale un personaj care alcătuiește oarecum contraponderea lui Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*. Dacă acesta din urmă este un om al *hybrisului*, al orgoliului nemăsurat, prăbușit de altfel curînd, prințul Mișchin este o ființă plină de blîndețe, puritate și înțelepciune. I se spune *Idiotul*, pentru că suferind încă din anii copilăriei de o boală nervoasă pe care creatorul lui o cunoștea prea bine, trăise de-a lungul întregii lui copilării într-o stare de prostrație, din care se lămurea acum o ființă curată, cum este chipul naturii odihnit de întunericul nopții, spălat de roua dimineții. Altă dată, cu un secol mai înainte, J.-J. Rousseau opusese civilizației vremii sale figura *unului sălbatic*, *le bon sauvage*, liber încă de egoismul cu multe lui consecințe, adus de apariția proprietății private. Prințul Mișchin este, într-un anumit fel, *le bon sauvage*, înțeles cu datele fiziologiei moderne și prezentat cu metodele mai noi ale realismului critic și psihologic. Dezinteresarea, modestia, răbdarea, lipsa lui de convenționalism, bunătatea, înțelepciunea, onoarea fără nici o agresivitate, fac din prințul Mișchin o figură în care toate formele egoismului sînt eliminate, o restituție integrală a naturii bune în om, după preceptul rousseauist. Evoluează, după înapoierea lui din străinătate, unde crescuse cu greutate, într-o lume de indivizi feroci sau interlopi, în care copiii, căroră el le semăna, alcătuiesc o insulă. Reacțiunile lui Mișchin în mediul său sînt totdeauna pilduitoare. Ar putea deveni fericit lîngă Nastasia Filipovna, o orfană ca și el, înflorită în împrejurări grele, ca o floare rară, ca o minune a creației. Nastasia Filipovna devenise însă un obiect de tranzacții sau o pradă rîvnită de pofta cea mai bestială. Societatea vremii cumpără sau ucide o ființă ca Nastasia Filipovna. În jurul ei roiesc lăcomiile de toate felurile, toate dorințele orientate spre posesiune, intrigile indivizilor din „societatea bună“ sau privirile fixe, enigmatice ale lui Rogojin. Nimeni nu pricepe și nu poate simți că ceea ce este mai curat, mai delicat și mai frumos în lume, efflorescența cea mai înaltă a naturii în om, ar trebui să rămînă dincolo de posesiune. Numai Mișchin pricepe și simte lucrul acesta și cînd Nastasia cade sub cuțitul lui Rogojin, durerea sfișietoare a eroului, în noaptea de veghe lîngă trupul celei ucise, se întoarce cu blîndețe și către ucigaș, ființa bestială a înce-



puturilor, exclusă de la sensurile lămurite celui înălțat dincolo de patima ancestrală a posesiunii.

Este sigur că *Idiotul* este un mare roman, dar nu unul revoluționar. Idealul scriitorului este legat de o formă mai veche a culturii omenești; este idealul evangheliei, care ne îndeamnă să fim deopotrivă cu copiii. Dar înțeles în cadrul timpului și în condițiile societății în care a apărut, priceput în jocul contrastelor care-l alcătuiesc, în simbolismul lui adânc, nu alcătuiește oare *Idiotul* una din dezvăluirile cele mai patetice ale soartei de înstrăinare a omului, a transformării lui într-un bun oarecum material, în societatea stăpinită de egoism? Ca la toți marii scriitori, mari pentru că sînt profund umani, sensurile creației lor se refac uneori în ciuda și dincolo de tendința lor declarată. În zarea romanului *Idiotul* se întrezărește deci o altă umanitate, liberă de persecuțiile atavice, purificată. O astfel de zare mi se pare că se lămurește și în *Frații Karamazov*.

Acest roman a fost plănuț de autorul lui încă din 1870, în timpul unei călătorii în Germania, la Dresda. Urma să aibă mai multe părți, cuprinzînd întreaga biografie a lui Alioșa, dar n-a fost realizată decît în cea dintîi dintre ele. Este cronică unor întîmplări dintr-un mic oraș de provincie, în care este folosită schema naturalistă a povestirii despre o familie în două generații, ca și ideea, de aceeași proveniență, a eredității. Este povestea unui paricid, perpetrat împotriva bătrînului destrăbălat, avar și cinic Fiodor Karamazov. Fii lui, impulsivul Mitia și scepticul blazat Ivan, ca și Smerdiakov, fiul natural care trăiește ca servitor în casa tatălui său, urăsc deopotrivă pe bătrîn, deși sau tocmai pentru că sînt stăpîniți de unele din tarele paterne. Numai fiul cel mai mic, Alioșa, crescut sub influența starețului Zosima, este liber de moștenirea fatală a caracterului tatălui. Totul contribuie să producă ură și vrajbă în familia Karamazov. Bătrînul Fiodor și fiul lui, Mitia, iubesc deopotrivă pe capricioasa Grișenka. Ivan iubește pe frumoasa și mîndra Caterina, logodnica respinsă a lui Mitia. Este ca un viespar de porniri impulsive, răsărite în toate aceste suflete violente ale familiei Karamazov. Gîndul paricidului încolțește în ele, dar este realizat de josnicul Smerdiakov. Bănuiala cade asupra lui Mitia, împotriva căruia conspiră toate aparențele. În zadar Ivan vrea să-și salveze fratele, Mitia este condamnat și acceptă sentința, pe care o merita, dacă nu pentru fapta ce i se pusese în sarcină, cel puțin pentru întreg trecutul lui de violență și destrăbălare. Dar suferința îi aduce și lui Mitia, ca și altor eroi dostoievskieni, purificarea și bucuria.

Narațiunea despre întîmplările familiei Karamazov este deci romanul unei crime și, ca în toate operele genului, întrebarea care înlănțuie pe cititor este: *cine e criminalul?* Răspunsul acestei întrebări constituie marea originalitate a operei lui Dostoievski. Întîmplările grozave din *Frații Karamazov* se detașează pe fondul responsabilității colective a tuturor oamenilor. Dacă se întîmplă pariciduri, dacă există caractere corupte ca acela al bătrînului Fiodor Karamazov, oameni orgolioși și cruzi ca Mitia, naturi abjecte ca Smerdiakov, și dacă din firea lor pornesc acțiuni josnice, perfide sau criminale, vinovați sînt oamenii, întreaga așezare a lumii și a societății. Cînd se întîmplă o crimă, judecătorii caută pe ucigaș și după ce îl descoperă îl izolează de restul societății, pentru ca fapta lui să nu se mai repete. Dar judecătorii uită că ucigașul este și el un produs al societății care izolează pe oameni prin sălbăticia egoismului lor, în loc să-i unească în sentimentul solidarității unanime. Crima este produsul nefericit al izolării, al singurătății sociale și numai înlăturarea acestora o poate face imposibilă. Gîndul acesta revine neconținut în

*Frații Karamazov.* Îl exprimă Markel, fratele mort în vîrstă tînă ră al viitorului stareț Zosima. „Fiecare este vinovat în fața tuturor și eu mai mult decît toți ceilalți“ Mama tînărului îi răspunde „cum poți tu fi vinovat mai mult decît toți ceilalți oameni? Există în lume ucigași și tîlhari; ce crime ai comis tu pentru a te învinovăți mai mult decît pe alții? Află, îi răspunde Markel, că în adevăr fiecare este vinovat față de toți oamenii și pentru tot ce se întîmplă“. În anii hotărîtori ai formației sale, Zosima primea din cînd în cînd vizita unui om enigmatic. Era cineva care comisese o crimă, dar reușise s-o țină ascunsă și trăia în micul lui oraș de provincie, ca un om de onoare, înconjurat de respectul general. Acest om se va denunța pînă la urmă, dar în marea frămîntare de gînduri provocată de secretul său, un adevăr mare i se lămurise: vinovăția tuturor față de toți și pentru totul“. „Atîta timp, spune vizitatorul enigmatic al lui Zosima, atîta timp cît fiecare nu va fi cu adevărat fratele semenului său, nu va exista fraternitate. În numele științei și al interesului, oamenii nu vor ști niciodată să împartă în pace proprietatea și drepturile lor. Nimeni nu va considera că posedă îndeajuns și oamenii vor murmura, se vor pizmui și se vor extermina unii pe alții. Mă întrebi cînd se vor sfîrși toate acestea? Se vor sfîrși atunci cînd se va termina perioada izolării umane“.

Lipsa iubirii este pricina adîncă a răului în lume și răsărirea ei într-un suflet, îl umple cu bucuria întezării unei alte lumi, mai bune și mai drepte. Acesta este înțelesul scenei, una din cele mai grandioase ale *Fraților Karamazov*, la sfîrșitul capitolului consacrat instrucției judiciare a lui Mitia. Acuzatul este istovit, se întinde pe o laviță, în așteptarea redactării procesului verbal, și adoarme. Are atunci un vis, din care se trezește cu sentimentul admirabil al regenerării. „Se făcea că era în stepă, într-o regiune unde mai călătorise o dată, pe cînd își făcea serviciul militar. Un mujic îl ducea într-o brișcă, de-a lungul unei cîmpii noroioase. Era frig, se găsea pe la începutul lunii noiembrie, și zăpada cădea cu fulgi mari care se topeau îndată. Mujicul își biciuiește caii, are o haină lungă și roșie; este un om de vreo cincizeci și doi de ani și e îmbrăcat cu un caftan cenușiu zdrențuit. Se apropie de un sat și zăresc izbele negre, foarte negre; o jumătate din ele au ars și se văd numai birnele lor prefăcute în cărbune. Pe drum, la intrarea satului, s-au rînduit o mulțime de femei; numai pielea și osul, cu figurile negre. Iacă pe una, la margine, osoasă, înaltă, pare de patruzeci de ani, dar poate că n-are decît douăzeci, cu figura lungă și ostenită; ține în brațe un copil care plînge, sîniile mamei s-au uscat și copilul plînge; își întinde brațele goale, mînuțele albastre de frig. — De ce plîng ăștia, întreabă Mitia în timp ce brișca aleargă. „Țîncul, răspunde vizitiul, țîncul plînge. Mitia este izbit că vizitiul zice „țîncul“ ca mujicii și nu copilul. Îi place, arată mila lui. — Dar de ce plînge țîncul, se încăpățînează să întrebe Mitia. De ce e gol, de ce nu-l învește nimeni? — E rebegit de frig, i-au înghețat scutecele și nu se mai poate încălzi. — Dar de ce? insistă Mitia, stupid. — Păi sînt săraci, le-au ars izbele, n-au pîine. — Nu, nu, continuă Mitia care tot pare că nu înțelege, spune-mi de ce stăteau acolo femeile alea nenorocite, de ce chinul ăsta, de ce plînge copilul, de ce este stepa atît de pustie, de ce oamenii ăștia nu se îmbrățișează, de ce nu cîntă cîntece vesele, de ce sînt așa de negri, de ce nu dau mîncare țîncului? — Mitia simte că întrebările lui sînt absurde dar nu se poate împiedica să le pună și că are dreptate. Simte tot deodată că îl cuprinde o înduioșare, că o să plîngă; ar vrea să mîngîie pe copil și pe mama acestuia cu sîniile ei uscate; ar vrea să șteargă lacrimile tuturor oamenilor, îndată, fără să țină seamă de nimic, cu pornirea impulsivă a unui Karamazov. — Sînt cu tine, n-o să te pără-

se, îi spune cu dragoste Grișenka. Inima lui Mitia se învăpăiază și tremură privind către o lumină îndepărtată, vrea să trăiască, să meargă pe drumul care duce către acea lumină nouă, către lumina care îl cheamă. — Ce e? Unde sînt? strigă Mitia deschizînd ochii. Se ridică de pe laviță, ca și cum ar fi ieșit dintr-un leșin, cu un surîs radios. În fața lui stă Nicolaie Parfenovici, care îl invită să asculte procesul-verbal și să-l semneze. Mitia își dădu seama că dormise o oră sau poate mai mult, dar nu-l asculta pe judecător. — Cine mi-a pus perna asta? Cine a fost atît de bun cu mine? strigă Mitia cu exaltare, cu o voce mișcată, ca și cum ar fi fost vorba de o binefacere neprețuită. Inima bună care avusese această atenție rămase necunoscută, dar Mitia era mișcat pînă la lacrimă. Se apropie de masă și declară că va semna orice: — Am visat un vis frumos, domnilor, zise el cu o voce stranie, cu fața luminată de bucurie“.

Posibilitatea oamenilor de a se regenera, fecunditatea lor morală, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale eroilor lui Dostoievski. Această posibilitate stă în legătură cu întreaga întocmire sufletească a acestor eroi și cu modul scriitorului de a-i înțelege. S-ar putea spune că în Dostoievski se lichidează noțiunea tradițională de „caracter“, aceea cu care literatura a lucrat timp de milenii. Un „caracter“ este în drama și narațiunea clasică totalitatea statornică a dispozițiilor intelectuale și afective, acelea prin care individul uman distingîndu-se de alți indivizi, rămîne deopotrivă cu sine. Întreaga literatură, dezvoltată pe temeliile așternute de antichitate, a operat cu ideea de „caracter“. Tragediile și comediile, snoavele, poemele eroice și toate celelalte narațiuni ale unei lungi tradiții au înfățișat mereu oameni deosebiți unii de alții, dar asemănători cu ei înșiși, organizați unitar și statornic. Dostoievski este, poate, cel dintîi mare scriitor care prezintă oameni contradictorii, alcătuiți din tendințe antagoniste, oameni care continuă să se deosebească de alții, dar care nu rămîn mereu identici cu ei înșiși. Tendințele în luptă care compun psihologia eroilor dostoievskieni nu apar numai succesiv, dar uneori simultan sau la scurte intervale unele după altele. Cînd Raskolnikov se hotărăște să-î mărturisească Soniei crima pe care o săvîrșise, el începe prin încercarea de a o face să declare necesitatea unei crime, în anumite împrejurări. Ce-ar face Sonia, dacă din pricina detestatului Lujin, ar trebui să piară mama și frații ei? Ar trebui lăsat Lujin să-și îndeplinească planurile infame? Sonia ezită, nu poate răspunde; izbucnește în lacrimi. „Deodată, Raskolnikov crezu a-și da seama că o urăște pe Sonia. Surprins, ba chiar speriat de o descoperire atît de ciudată, înalță capul și privi cu atenție pe fată: aceasta fixa asupra lui o privire nelinistită în care citi iubire. Ura dispăru îndată din inima lui Raskolnikov. Se înșelase cu privire la natura sentimentului încercat. Însemna numai că sosise „momentul fatal“, adică al mărturisirii. Ura care scînteiază o clipă în sufletul lui Raskolnikov, anulînd toate sentimentele lui anterioare, provine din teama eroului de a nu afla în Sonia iertarea așteptată; dar această ură este alungată îndată ce eroul înțelege din privirile Soniei că așteptarea lui va fi împlinită. Alt caz: Rogojin, în *Idiotul*, știe că piedica principală în drumul către iubirea Nastasiei Filipovna este prințul Mișchin care robește toate inimile prin lumina curată a sufletului său. Rogojin este el însuși cucerit de Mișchin, dar dorește în același timp să-l ucidă, ațînîndu-se adesea cu priviri ciudate în preajma lui. Într-un rînd, cei doi îndrăgostiți de Nastasia își schimbă crucile care le atîrnă de gît, se fac frați de cruce, și Rogojin cere mamei lui bătrîne să-i binecuvînteze prietenul. Cînd sosește momentul despărțirii lor, după ce pacea, încrederea și iubirea par a se fi statornicit în sufletul lui Rogojin, vechea ură ful-

geră deodată și Rogojin se desparte de prietenul său cu o bruscete în care ghicim fuga de sine a omului puțin stăpîn pe sentimentele sale: „Vezi, bătrîna nu înțelege nimic, spune Rogojin după ce obținuse binecuvîntarea mamei pentru Mișchin, cuvintele sale au rămas literă moartă pentru ea; dar te-a binecuvîntat, fiindcă a vrut s-o facă. Aide, adio, a sosit momentul să ne despărțim. — Rogojin deschise ușa apartamentului. Prințul fixă asupra lui o privire încărcată de învinuiri drăgăstoase. — Lasă-mă să te îmbrățișez înainte de a ne despărți, om ciudat ce ești! strigă Mișchin și îi întinse brațele. Rogojin își ridică și el brațele, dar aproape îndată le lăsă să cadă. Se dădea o luptă în el și, nevrînd să-l îmbrățișeze pe prinț, evita să-l privească în față. — Nu-ți fie frică! Deși ți-am luat crucea n-aș putea uide pentru un ceasornic (aluzie la un episod povestit mai înainte! — *n.n.*), murmură Rogojin cu un rîset ciudat. Dar deodată o transformare completă se ivi în fizionomia lui: deveni groaznic de palid, buzele începură să-i tremure și ochii să i se învăpăieze. Ridicînd brațele, strînse la piept pe prinț și zise cu o voce gîtuită: — Ia-o, ia-o, fiindcă soarta vrea asta! Este a ta! Ți-o dau... Amintește-ți de Rogojin! Apoi se îndepărtă în grabă de Mișchin și, fără să-l mai privească, se năpusti în casă, trîntind ușa cu zgomot!“.

Această mobilitate a sentimentelor, această luptă continuă a motivelor în sufletul eroilor dostoievskieni, le acordă acestora contururi greu de definit. Dostoievski nu zugrăvește deci „caractere“ în înțelesul dat acestui cuvînt în literaturile clasice. Sufletul oamenilor lui, Dostoievski este, mai de grabă, terenul unei lupte continue, al luptei dintre bine și rău, cu victorii și înfrîngerii succesive a uneia sau alteia dintre aceste tendințe. Nelegați de o formă fixă, încheată și stabilă, oamenii dostoievskieni sînt expuși căderilor celor mai adînci, dar au și posibilități de regenerări înalte. Povestește starea Zosima o întîmplare din tinerețea sa îndepărtată. Era, pe atunci, ofițer într-un oraș de provincie, și insultase, din gelozie, pe un camarad cu care urma să se bată în duel. Înapoiat acasă, în prada unei mari agitații, își lovește cu sălbăticie ordonanța. A doua zi de dimineață încearcă ceva ca sentimentul unei mari jосnicii. Era oare determinat acest sentiment de faptul că se pregătea să verse sînge nevinovat? Nu, apăsarea morală încercată de Zosima provenea din amintirea loviturilor aplicate lui Afanassi. Se duce în odăița acestuia și, ingenunchind, îi cere iertare. Afanassi i-o acordă, zguduit el însuși de plîns. Deodată totul se limpezește în sufletul ofițerului și în afară de el. Soarele strălucește; ciripesc păsările. În întîlnirea care are loc după cîteva momente, Zosima lasă pe adversar să tragă în el, dar refuză să tragă el însuși. Întreaga evocație a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt și pur al vieții. S-ar putea spune că, înaintea lui Dostoievski, marii romantici au înfățișat și ei, adeseori, procesul regenerării morale a omului. De sub învelișul diform sau sălbatic, din prăpastia căderii și a rătăcirii, din crimă, vîșiu sau corupție, ocnașul, bufonul și curtezana, Jean Valjean, Triboulet și Marion Delorme găsesc, la Victor Hugo, calea străbaterii către lumină și puritate. Umanitatea se poate afirma în exemplarul cel mai degradat. Romanticii erau rousseauiști: „Omul se naște bun și societatea îl corupe“. Dar în ciuda societății, omul are facultatea de a-și afirma natura lui de-a pururi bună și curată. Dintr-un anumit punct de vedere și în cadrul istoriei universale a literaturii, Dostoievski continuă linia romanului romantic și a viziunii lui despre om, dar cu o știință într-atît mai adîncă a sufletului omenesc, a laturilor lui celor mai obscure, încît psihologia eroilor romantici apare în comparație mult mai schematică și mai convențională.

Eliberarea omului în sentimentul fericit al valorii lui morale recîştigate aduce pentru eroii dostoievskieni înţelegerea cea mai delicată pentru tot ce este pur, graţios şi tineresc. Puţini sînt scriitorii care au zugrăvit cu trăsături mai delicate portretul omului tînăr, al adolescentului şi al copilului. Sentimentul juvenilului era unul din cele mai puternice în sufletul lui Dostoievski. În această privinţă, nu putem lăsa neamintit episodul final al *Fraţilor Karamazov*, publicat uneori separat, sub titlul *Precocii*, şi care, astfel desprins din întregul lui, a fost citit şi de publicul nostru, într-o traducere făcută acum cîteva decenii. Alioşa a strîns în jurul său o ceată de băieţi de şcoală. Îngrijesc cu toţii pe unul din camarazii lor, pe Iliuşa, fiul unui tată decăzut şi al unei mame nebune. Orgoliul ofensat al lui Iliuşa îl dusesese altădată la acte copilăreşti de violenţă şi răutate. Remuşcarea îl chinuie acum pe Iliuşa, căzut bolnav fără scăpare. Ceata lui Alioşa aduce consolare micului bolnav şi familiei lui nenorocite. Observaţia societăţii de copii din jurul patului lui Iliuşa este una din marile realizări ale realismului psihologic. Este o galerie de portrete zugrăvite cu o mare artă a diferenţei individualităţilor şi cu cea mai adîncă ştiinţă a motivelor care lucrează în sufletele tinere, a timidităţii mîndre, a bunătăţii neştiutoare de sine, a emulaţiei morale, a dorinţei de a plăcea aceluia pe care-l stimezi mai mult, o dorinţă din care se dezvoltă între Kolea Krastockin şi Alioşa o prietenie cum nu se poate ivi decît în sufletele cele mai înalte. Iliuşa moare. Ceata băieţilor îl duce la locul odihnei lui. Şi în jurul pietrei, sub care Iliuşa dorise să fie aşezat, Alioşa rosteşte copiilor o cuvîntare. Nu sînt cuvinte de jale, ci cuvinte senine ale prieteniei şi speranţei. Amintirea durerii căroră le fusese martori, va deveni pentru toţi prietenii lui Iliuşa o forţă a binelui. „Copii, rosteşte Alioşa, nu vă temeţi de viaţă! E frumoasă atunci cînd săvîrşeşti binele şi cunoşti adevărul“. Copiii aclamă pe Alioşa! „Te iubim, te iubim cu toţii. Ura! Trăiască Alioşa!“.

Sumbra dramă a Karamazovilor sfîrşeşte astfel într-o mare revărsare de nădejde şi claritate.

În 1880, Dostoievski era unul din scriitorii cei mai citaţi şi mai admiraţi ai Rusiei. Cu prilejul comemorării lui Puşkin rosteşte un discurs care stîrneşte un laţ şi răscolitor ecou. Dostoievski recunoaşte marea însemnătate naţională a poetului şi, comentînd opera şi personalitatea lui literară, degajează îndemnuri pentru întreaga dezvoltare a ţării sale. Puşkin este cel dintîi scriitor care a dat poporului rus o deplină încredere în geniul său naţional. Rezonanţa universală a operei sale indică ruşilor din vremea sa calea înţelegerii şi integrării în întreaga cultură a lumii. Pot fi, desigur, discutate unele din ideile discursului despre Puşkin, dar, prin concluziile sale, acest discurs nu este mai puţin unul din punctele cele mai înaintate ale formării acelei conştiinţe de universalitate a culturii ruse, pe care Dostoievski însuşi a făcut-o să înainteze prin opera sa. La începutul anului următor, Dostoievski moare. Consternarea este mare în întreaga ţară. În ziua înmormîntării, studenţii universitari doresc să însoţească convoiul funerar ducînd lanţurile pe care scriitorul le purta în Siberia. Guvernul interzice manifestaţia, dar o mulţime imensă, cum nu se adunase de mult pe străzile Petersburgului, conduce trupul lui Dostoievski la locul odihnei lui de veci.

A fost unul din cei mai mari scriitori ruşi, unul din strălucita serie a realismului critic, aceea care a stabilit faima şi influenţa mondială a literaturii ruse după Puşkin, Lermontov şi Gogol, împreună cu Tolstoi, Turgheniev, Saltîkov-Scedrin, Gonciarov, Al. Ostrovski, Cehov şi Gorki. Particularitatea lui în această serie a fost că, spre deosebire de Tolstoi şi Turgheniev, care au dat un mare loc în opera

lor descrierii claselor nobiliare, marilor proprietari de pământ și țărănimii, spre deosebire de Ostrovski și Gonciarov care au zugrăvit mai cu seamă burghezia negustorească și clasele avute, Dostoievski a înfățișat sărăcimea marilor orașe, dar mai cu seamă pe intelectualul care trăiește cu nervii zdruncinați contradicțiile societății sale, căutând drumul către armonie și lumină. Din acest punct de vedere, Dostoievski stă mai aproape de Gogol din *Poveștile din Petersburg* și de Cehov. În jurul eroilor dostoievskieni se desfășoară vârtejul amețitor al unei lumi care nu și-a găsit ținta, dar care o dorește cu toată puterea unor suflete pasionate. În romanele sale, Dostoievski începe totdeauna prin a stabili grupul omenesc de care narațiunea se va ocupa, apoi o urmărește evoluția împreună, în cursul unei acțiuni în care evenimentele cele mai de seamă sînt cele interioare. Personajele romanelor lui Dostoievski se găsesc mai tot timpul împreună și, pînă cînd unele fapte să se producă, toți acei oameni discută, schimbă idei, cu acea pornire nemiloasă de a pătrunde în fundul sentimentelor omenesci și cu îndemnul de a răspunde întrebărilor esențiale ale omului, caracteristice pentru dezbaterile intelectualilor tineri. Oamenii care discută astfel fac din cînd în cînd observații revelatoare, citesc cu teribilă luciditate în ei înșiși și în alții și cuvintele lor sînt urmate îndată de hotărîrile cele mai radicale. Gîndirea este pentru eroii dostoievskieni o formă a existenței, cea mai însemnată și mai hotărîtoare. Ascultînd discuțiile oamenilor în romanele lui Dostoievski înțelegem mai bine felul de a fi al unor intelectuali ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, prin seriozitate și adîncime, prin tendința de a examina, în spiritul celei mai mari consecvențe intelectuale, principiile și finalitatea coexistenței sociale, se pregătesc să secondeze marele eveniment al Revoluției din Octombrie. Romanele lui Dostoievski poartă adînc gravată marca timpului lor, a celui timp de mare febrilitate intelectuală, cînd omenirea contemporană, într-o foarte întinsă parte a ei, se pregătea să intre într-o nouă orînduire.

Din punctul de vedere al istoriei universale a literaturii, opera lui Dostoievski, construită între 1850 și 1880, aparține realismului critic european, în epoca încrușișării lui cu naturalismul. Dostoievski este contemporanul lui Flaubert, al fraților Goncourt și al lui Zola. Este, ca și aceștia, un observator al societății contemporane, cu mari interese pentru exemplarele umane avariate prin vițiu sau boală. În toată literatura acelei vremi, clinica intra în roman grație marilor progrese ale culturii științifice și ale formării convingerii că, în orînduirea contemporană a lumii, substanța biologică a omenirii intrase într-un proces de degenerare, care trebuia neapărat întrerupt prin schimbarea orînduirii sociale. Am spus că *Frații Karamazov* este un roman al eredității malade, ca ciclul *Les Rougon-Macquart* al lui Zola. Obsesiile, degenerarea intelectuală și morală prin intoxicația alcoolică, progresele descompunerii fizice prin boală dețin un loc vast în romanele lui Dostoievski. Cunoștințele și observațiile sociale și medicale ale romancierului sînt atît de întinse, încît la apariția *Amintirilor din casa morților*, penalistii ruși au recunoscut în el un confrate de geniu, iar filozofii și psihiatrii au folosit adeseori operele lui, ca pe acelea ale lui Shakespeare, drept un izvor de atestări pentru propriile lor observații și explicații.

Cu toate aceste înrudiri, care-l leagă pe Dostoievski de numeroși scriitori ai vremii sale, sursele principale ale culturii sale literare aparțin generațiilor anterioare de scriitori. În tinerețe se entuziasmasă de Schiller, de idealurile umanitare ale acestuia. Referințele atît de dese la Shakespeare și Goethe vădesc lungă frecventare a acestor poeți. Se știe că a fost cititorul pasionat al lui Victor Hugo,

George Sand, Eugène Sue și Dickens. În formația lui literară s-au încrucișat deci, în afară de influențele interne, cele mai puternice provenind de la Pușkin, Lermontov și Gogol, acelea provenite de la scriitorii apuseni care s-au aplecat cu înțelegere și iubire către straturile populare umile și suferitoare. Simpatia pentru popor, în condițiile specifice ale societății ruse din a doua jumătate a veacului trecut, l-au apropiat pe Dostoievski de toți acei înaintași. Au rezultat astfel alăturări cu atât mai interesante de făcut, cu cât ele ne pot vădi mai bine puterea genială a imaginației și a simpatiei umane a scriitorului rus. Marmeladov, din *Crimă și pedeapsă*, generalul Ivolghin, din *Idiotul*, căpitanul, tatăl lui Iliușa, sînt un fel de Micawber-i tragici. Prin jactanța în proclamarea nenorocirilor lor, prin sentimentul convențional al onoarei, rizibil la niște oameni atât de decăzuți, personajele acestea ale lui Dostoievski amintesc oarecum de Micawber al lui Dickens, în *David Copperfield*. Dar, totuși, câtă deosebire între ei și creațiunea scriitorului englez! Comparația arată limpede dimensiunea adîncă dobîndită de oamenii lui Dostoievski. Sub masca lor respectuoasă de convenții, păstrînd formele onorabilității pierdute de fapt, se deschide deodată o prăpastie care ne duce pînă la punctul cel mai adînc al suferinței umane. O afinitate remarcabilă l-a făcut pe Dostoievski să se oprească cu interes în fața operei romanticului german E. Th. A. Hoffmann, a cărui inspirație fantastică, uneori plină de teroare, alteori împechînd straniul cu umoristicul, se învecinează adeseori cu inspirația lui Dostoievski în marile lui romane, dar și în operele lui mai puțin cunoscute, nu însă mai puțin semnificative, ca *Dublul*, *Spiritul subteran* și *Eternul soț*. Ca în povestirile scriitorului german, apar și la Dostoievski oameni demonici și viziunile lor. Dar pe cînd fantasticul are de obicei la Hoffmann rolul pe care-l deține în basmul popular, el devine la Dostoievski un mijloc al analizei morale, al investigației celei mai profunde a conștiinței. Așa se întîmplă, de pildă, în paginile în care Ivan Karamazov are halucinații și stă de vorbă cu diavolul care este un gentleman elegant, poartă ochelari și recurge adeseori la locuțiuni franceze, ca oamenii din „lumea bună”. „Ascultă, îi spune Ivan Fiodorovici diavolului, mi se pare că aiurez, spune ce vrei, mi-e tot una... Din cînd în cînd nici nu te mai văd nici nu te mai aud, dar ghicesc ce vrei să spui, fiindcă eu vorbesc și nu tu“...

Prin numeroasele izvoare ale culturii sale, prin legăturile sale cu întreaga literatură a secolului, Dostoievski a fost o apariție europeană. Influența lui asupra tuturor literaturilor moderne a fost de asemenea dintre cele mai puternice. Dostoievski a indicat tuturor scriitorilor mai noi, regiuni ale sufletului puțin cunoscute mai înainte și viziunea modernă a omului s-a modificat puternic prin contribuția lui. Din opera lui s-a degajat un îndemn de adîncire a investigației psihologice, de care au ascultat toți marii scriitori ai ultimelor trei sferturi de veac. Unul dintre cei mai iluștri, Thomas Mann, în prefața scrisă în 1916 pentru ediția americană a operelor lui Dostoievski, a vorbit despre acestea ca despre una din experiențele cărora le-a rămas mai mult îndatorat și care „după ce i-au zguduit tinerețea, n-a încetat să le reia și să le adîncească în anii săi mai bătrîni“.

Ne lipsește încă cercetarea asupra înfrîuririlor dostoievskiene în literatura mondială mai nouă. În așteptarea acestei cercetări ale cărei rezultate le putem doar bănuî, pot aduce aici un ecou din dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre. Cunoașterea lui Dostoievski a început să se răspîndească la noi destul de devreme. C. Dobrogeanu-Gherea a semnalat operele lui cititorilor romîni încă din epoca „Contemporanului“. „Romînul“ a tipărit tot pe atunci, în foiletonul său, *Umiliții*

și obidiții. Ștefania Theodoru a publicat ceva mai târziu *Amintiri din casa morților*. După 1900 traducerea lui Dostoievski se înmulțesc dar și mai înainte, cunoștința operelor lui, uneori în alte versiuni decât cele românești, poate fi semnalată pe alocuri în memoriile referitoare la acele timpuri. N. Iorga își amintește în *O viață de om*, evocând anii studiilor sale universitare la Iași, despre lectura lui Tolstoi, a lui Turgheniev, și „a celui de al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atât de grozave, într-o atmosferă morală atât de tulbură“.

Dostoievski a fost mult citit la noi și dacă unii au fost atenți mai ales la ceea ce este tulbur în el, cum zice Iorga, la ceea ce este nebulos și maladiu, n-au lipsit nici aceia care au primit influența atât de umană a mesajului său. Astăzi când citim opera lui Dostoievski în condiții atât de deosebite de acelea în care a fost scrisă, într-un alt moment decât acela când trebuia luată o poziție față de antagonismele și controversele vremii lui, putem aprecia mai bine fondul permanent al acestei opere uriașe și putem înțelege mai limpede marele ei rol în formarea unora din stările spiritului public, în care înfrunzirea ei a pătruns, deși limitele acestei opere ne apar destul de limpede și astăzi. Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginația durerii, puterea de a-ți reprezenta suferința omului împilat și înjosit. Umiliții și obidiții lumii au găsit în acest scriitor vocea lor cea mai elocventă. Dezvăluirea suferinței omeniești în toate formele ei este însă prima treaptă a acțiunii de a o înlătura. Pentru a obține acest rezultat, Dostoievski a arătat că societatea trebuie să-și recunoască o răspundere colectivă față de toate căderile omului în sinul ei. Pentru a combate egoismul în societate, starea de izolare a indivizilor, a celor bogați și puternici închiși în sfera cupidității lor, a celor umili și obidiți, abandonați durerii și singurătății, Dostoievski a crezut că este suficientă recomandarea iubirii și frăției între oameni. Căile propriu-zis sociale și, mai ales, cele revoluționare, menite să conducă spre acest rezultat, nu i-au apărut niciodată cu limpezime. A întrevăzut însă țintele. A recunoscut vocațiunea spre fericire a omului. Fratele bolnav al lui Zosima, în timp ce agonizează, îi spune mamei sale: „Nu plînge mamă, voi trăi, voi fi vesel, voios. — Cum să fii vesel îi răspunde mama, când nu te lasă căldurile, când tușești de ți se rupe pieptul? — Nu plînge mamă, nu plînge, viața este un rai în care ne aflăm cu toții, numai că noi nu vrem să știm lucrul ăsta, altfel pînă mîine pămîntul ar deveni un rai“. Năzuința și puțința omului de a fi fericit a fost ilustrată de marele scriitor prin zugrăvirea eroilor lui, oameni înzestrați cu aceea fecunditate morală care le dă puterea să se regenereze, ridicîndu-se din abisul căderii și al suferinței către inocență și bucurie. Cei vechi spuneau că esența poeziei tragice este prezentarea unor întîmplări care, stîrnind în sufletele oamenilor groază și milă, conduce apoi către purificarea lor. În acest înțeles se poate spune că Dostoievski a fost unul din cei mai mari poeți tragici ai omenirii, egalul lui Eschil și Sofocle, al lui Dante și Shakespeare, căci a zguduit sufletele omeniești prin înfățișarea durerilor celor mai grozave, vrednice de compasiunea cea mai cutremurătoare, dar le-a înălțat și le-a curățat apoi, prin evocarea zărilor celor mai senine ale omenirii. Numai cine nu parcurge întregul ciclu al sentimentelor inspirate de operele lui Dostoievski se simte apăsător și copleșit la lectura scrierilor sale. Din adîncimea crizei morale provocate de aceste scrieri, cititorul lor găsește pînă la urmă un drum către lumină. A fost unul din spiritele cele mai pătrunzătoare ale vremii lui. Știința lui cu privire la sufletul omenesc, în împrejurările sociale contemporane, a fost una din cele mai bogate și adînci. Acela știință s-a însoțit cu o conștiință.



## ETIC ȘI ESTETIC LA GORKI

11

Cînd Alexei Maximovici Peșkov, viitorul Maxim Gorki, ciudatul tînăr cu o statură uriașă dar firavă, despre care se știa că străbătuse pe jos întinse regiuni ale Rusiei, trecuse prin închisorile politice ale țarismului și purta cu el faima unei existențe furtunoase, ajunge să-l cunoască pe scriitorul Vladimir Korolenko, la îndemnul căruia scrie prima sa povestire mai însemnată — un episod din viața vagabondului Celkaș, fostul său vecin de pat în spitalul din Nikolaev — generosul și inteligentul Korolenko se așază călare pe scaunul său și-i spune: „Nu este rău de loc. Te pricepi să creezi caractere; personajele d-tale vorbesc și se mișcă singure; nu te amesteci nici în jocul sentimentelor nici în firul gîndirii lor. Nu oricine izbutește să facă lucrul ăsta. Și ceea ce mi se pare mai de seamă este că știi să prețuiești omul așa cum este el. Ți-am spus că ești un realist“. Dar, după o clipă de reflecție, Korolenko adăugă: „Dar în același timp ești un romantic“.

Scena ne-a fost povestită de Gorki. Formula realismului romantic a fost deci pronunțată în cursul acestei convorbiri, dincolo de care Gorki începe viața unui scriitor revoluționar, cu un rol care n-a încetat să crească în propria lui țară și în literatura întregii lumi.

Realismul romantic și revoluționar își trage numele din faptul că observația lumii se îmbină în el cu viziunea transformării ei după principii etice și politice. Este drept să spunem că nu există mare creație literară în temelia căreia să nu fie săpată o anumită concepție etică și care să nu trimită lumii un mesaj. Dar, în timp ce morala marilor creații rămîne adeseori contemplativă, în formula lui Gorki ea dobîndește un caracter activ și se manifestă ca o putere revoluționară a lumii. Care sînt îndrumările de căpetenie ale eticii lui Gorki? Vom încerca în cele ce urmează să înfățișăm cîteva din acestea fără a năzui să reconstituim întregul sistem. Cînd operele lui Gorki apar mai întîi, impresia trebuie să fi fost deosebită și pentru motivul că ele dădeau o soluție originală unei probleme rămase deschise în literatura lumii. Pornind de la teme înrudite, viziunea desprinsă din primele povestiri ale lui Gorki se deosebește profund de aceea a unor scriitori anteriori. Omul din-afara sau din marginea societății a fost un tip al romantismului și incarnările lui succesive de rebel sau de scelerat, morții civili, declassații, indivizii urmăriți de justiție, inșii constrînși să trăiască sub masca sau cu identitatea pierdută, reveniți în mijlocul familiilor îngrozite, locuitorii subterani ai marilor capitale, primitivii

așezați în imediata vecinătate a civilizației și care amenință s-o invadeze și s-o nimicească, toate aceste figuri ale faunei criminalistice moderne, printre care apăreau uneori întruchipările unei mari purități, au zguduit și au smuls multe lacrimi cititorilor sensibili din epoca romantică și de mai târziu. Jean Valjan al lui Hugo, Vautrin și Colonelul Chabert al lui Balzac, personajele din *Misterele Parisului* de Eugene Sue, Fedia Protasov din *Cadavrul viu* al lui Tolstoi, dar și numeroase alte personaje din romanele „polițiste“ ale lui Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Feval, Xavier de Montepin, toți aceștia și alții apar în generații succesive, începînd din primele decade ale romantismului și pînă tîrziu, către sfîrșitul secolului. Din toți se ridică un aspru rechizitoriu împotriva claselor exploatare ale societății care, făcînd să funcționeze prejudecățile sau justiția lor mioapă, închizîndu-se cu egoism în cercul strașnic păzit al ipocriziei lor, izolează la marginea societății o clasă de oameni cu adevărat primejdioși. Societatea burgheză care i-a stigmatizat vede cum fierul roșu se întoarce ca o armă răzbunătoare în mîinile acestor proscriși și rebeli.

Sfera acestor motive decăzuse cu totul în Occident, cînd Gorki asociază cu „vagabonzii“ săi o nouă poezie, făcută dintr-o minunată consonanță cu natura, în mijlocul căreia ei trăiesc liberi, fără prejudecăți, ascultînd de impulsurile nobile ale inimii lor, organizînd o etică nouă, mai pură, mai umană. „Omul natural“ al lui Rousseau nu mai trebuia căutat departe, în preriile Americii sau pe țărmurile insulelor Antile. Gorki ne arată că oamenii naturali se găsesc printre noi, în forma tuturor acelor pe care societatea burgheză neabsorbîndu-i, ei se păstrează ca rezerva regeneratoare a omenirii. Vagabonzii lui Gorki nu sînt, deocamdată, respinșii marilor capitale, produsele de dezasimilare ale vieții industriale moderne. Chiar cînd trăiesc în marginea orașelor mai mari sau în porturi, rămîn în atingere cu natura, poposesc pe țărmurile apelor; existența lor se menține, uneori, în formele tradiționale, sentimentele lor sînt pioase, vorbesc limba plină de sevă a poporului. Nu sînt produsele degradate ale societății burghize ci reprezentanții poporului etern, naiv și pur. Ascultați vorbind pe bunica, fîica unei cerșetoare, într-una din paginile neuitate ale *Amințirilor din copilărie*: „Eu am crescut orfană. Mama a fost o ființă fără rost în viață, o ființă schiloadă. În tinerețe a speriat-o un boier. De frică s-a aruncat pe fereastră, și-a rupt o coastă, și-a scrîntit un umăr. De aceea mîna dreaptă, cea mai de trebuință, i s-a uscat. Și doar era o strașnică mășteră de horbote. A ajuns să nu mai fie boierilor de nici o trebuință și i-au dat drumul; trăiește, i-au zis, cum îi ști. Dar cum să trăiești fără mîini? Și a plecat prin lume să ceară mila oamenilor. Dar pe acea vreme oamenii trăiau în mai multă îndestulare, erau mai buni vestiții dulgheri și dante-lierele din Balahno, oameni tot unul și unul! Umblam noi așa, amîndouă, toamna și iarna prin oraș, iar cînd arhanghelul Gavril făcea vînt cu sabia și alunga iarna, cînd primăvara îmbrățișa pămîntul, porneam cît mai departe, unde ne duceau ochii“.

O undă de evlavie poartă pe acești oameni în veșnică migrațiune. Ei sînt vechea generație a vagabonzilor, cerșetori rituali, ultimii nomazi. În generațiile următoare apare mașina, și nomazii idilici de altă dată devin proletarii moderni. Omul începe să simtă conflictul dintre el și orînduirea care-l oprimă, și el reflectează cu sarcasm la felul de a fi al mașinii create și slujite de el, dar care-l apasă și-l strivește. Iată-l pe noul proletar privind forfota ucigătoare a marelui port. Comparația peisajului anterior cu cel care urmează dă măsura schimbării produse

în societatea omenească, oriunde a apărut revoluția tehnică și industrială, exprimând-o cu o mare elocvență: „Vase gigantice și grele șuieră sub presiune, oftează adânc și în fiecare sunet produs de ele se aude o notă de dispreț pentru siluetele cenușii și prăfuite ale oamenilor, care se tîrăsc pe covertele lor, umplîndu-le calele adînci cu produse ale muncii lor de robi. Șirurile lungi de muncitori, care duc pe umerii lor mii de puduri de grîne în pîntecele de fier al vapoarelor, ca să cîștige cîțiva funți de pîine ce se face din aceleași grîne, sînt așa de caraghioase încît îți vine să rîzi cu lacrimi. Oamenii jerpeliți, asudați, buimăciți de oboseală, de zgcmot și de arșită și mașinile create de acești oameni, mașini care străluceau în rotunjimea lor în soare și pînă la urmă erau puse în funcție nu de aburi, ci de mușchii și de sîngele creatorilor lor, — în această comparație era un poem de crudă ironie“.

Nervii proletarului sînt torturați. Paroxismul tensiunii creează viziunea unei catastrofe care ar putea readuce pacea naturii inocente: „Zgomotul te apăsă, praful îți irita nările și te orbea, arșita îți frigea trupul și ți-l istovea, iar totul în jurul tău părea încordat parcă își pierdea răbdarea, era gata să se producă o catastrofă grandioasă, o explozie, după care aerul împrosopătat ți-ar fi îngăduit să respiri ușor, liniștea s-ar fi înstăpinit pe pămînt, iar praful și zgomotul asurzitor care te împing la tristețe și la furie, ar fi dispărut. Atunci, în oraș, pe mare și în cer, ar fi fost liniște și claritate, ar fi fost plăcut....“.

Vagabondul Celkaș, un hoț de porturi, refuză destinul pe care munca modernă îl hărăzește omului, în regimul exploatării lui. El este un dezintegrat, un om pe seama lui, care își croiește singur drumul vieții în marginea societății, deocamdată fără nici o conștiință de solidaritate cu ceilalți oameni din clasa lui. Scriitorul îl așază într-un contrast expresiv cu băietanul de la țară, apărut și el în infernul portului, dar care visează să se întoarcă acasă, să-și cumpere casă și vite, să se căsătorească și să-și muncească pămîntul, așa cum au făcut-o toți strămoșii lui. Proletarul anarhist și țăranul tradiționalist ancorat în vechile forme sociale, încheie un pact de o zi. Dar cînd furțișagul pe care ei îl comit în liniștea nopții, strecurîndu-se printre siluetele vapoarelor adormite, îi aduce lui Celkaș o însemnată sumă de bani, el nu pregetă s-o dăruiască în întregime tovarășului său, care i-o cerșește ca pe cheia fericirii lui. Libertățile pe care și le luase față de societate îi creează lui Celkaș libertate față de sine însuși, față de străvechea avaricie a cmului. Legat de formele vechi ale societății, țăranul Gavrilă este înlănțuit de instinctele lui. Generozitatea lui Celkaș este a disprețului, dar ea conține premisele evoluării cmului arhaic către așezări noi de viață. Rousseau căuta pe „omul naturii“ printre exemplele speciei noastre dinaintea proprietății individuale. Lui Gorki, într-o primă fază a creației lui, i se pare că-l găsește printre simplii negatori ai vechii societăți și figura acestora capătă, în ochii lui, un sens eroic.

Este una din cele mai interesante probleme de literatură și psihologie urmărirea chipului în care se organizează etica acestui om eliberat prin revoltă și negațiune, vagabondul-erou al lui Gorki. Scriitorul frînge odată o lance împotriva vechilor morale, convinge că pot îmbunătăți oamenii prin predica loc. Este cazul povestirii umoristice *O întîmplare cu pafale*, în care unul din vagabonzii care lucraseră pentru o doamnă evlavioasă, restituindu-i acesteia paftelele de argint pe care tovarășii săi le smulseseră dintr-o bucoavnă sfîntă, este reținut pentru a asculta predica menită să-l aducă pe „calea cea bună“ în timp ce foamea îl chinuiește și veselii tovarăși îl așteaptă. Etica nu este pentru Gorki învățătură din carte, ci una din for-

mele de expresie a vieții înseși. Împreună cu alți gânditori moderni, el contestă valoarea moralelor întemeiate pe autoritate, impuse prin comandament. Morala lui Gorki este a vieții; ea atinge valorile ei cele mai înalte prin expansiune entuziastă. Vechile morale se constituiau împotriva vieții; ele credeau că trebuie să i se opună și s-o combată pentru a obține victoriile ei. Rigorismul kantian este, poate, punctul cel mai îndepărtat al tuturor eticilor care socotesc că se pot constitui, nu numai independent de tendințele naturale ale omului, dar chiar împotriva lor. Fapta bună, afirma Kant, apare numai atunci când triumfă asupra unei înclinații firești. La polul opus stau eticile pentru care binele este forma în care viața se afirmă într-una din potențele ei cele mai înalte. „Vagabonzii“ lui Gorki vor fi deci buni și generoși prin vitalitatea lor, prin conștiința prîsosului de forță dăruită.

Schimbarea aceasta de poziție determină consecințe dintre cele mai interesante în problema muncii. Lumea modernă a cîștigat stimă pentru munca omului; vechiul sentiment al disprețului pentru muncă, cultivat de antici, ca și concepția religioasă a muncii ca urmare a unui blestem divin, au dispărut din conștiința omenirii. Stima pentru muncă, așa de explicabilă într-o civilizație în care toate așezările sînt obținute prin efortul organizat al omului, rămîne însă un sentiment moderat. Moraliștii au îndemnat adeseori pe oameni să muncească, dar nu să se depășească muncind. Munca a fost recomandată ca o obligație care încetează acolo unde exigențele întreținerii se termină. Dacă este însă vorba să ceri omului un efort multiplicat și eroic, așa cum poate deveni necesar atunci cînd trebuie creată o civilizație nouă sau cînd trebuie remediate consecințele unei îndelungi epoci de exploatare și înapoiere, vechile morale nu puteau să formuleze nici un îndemn cu toată considerația lor respectuoasă pentru muncă. Eroismul muncii este o idee rămasă necunoscută moralelor mai vechi. Îl descoperă însă eroii lui Gorki, ca sentimentul unei beții ignorate altădată și ca revelația unei forțe ascunse în firea omului, a cărei erupție poate schimba fața lumii. Există în această privință o pagină în *Amintirile* lui Gorki, care alcătuiește un document unic în istoria ideilor: „Îmi amintesc foarte bine, povestește Gorki, ziua în care am simțit pentru întîia oară poezia eroică a muncii. La Kazan, un mare șlep încărcat cu mărfuri persane se izbise de o stîncă și fusese găurit. O companie de transporturi mă angajă pentru a descărca șleput. Era în luna septembrie, vîntul sufla din sus, valurile mohorîte săltau pe fluviul cenușiu, iar vîntul smulgîndu-le cu furie crestele, stropeau cu picuri înghețați. Hamalii, vreo cincizeci de oameni tăcuți, se instalaseră pe puntea unui șlep gol, învelindu-se cu rogojini și cergi. Șleput era tras de un mic remorcher care azvîrlea în ploaie jerbe roșii de scînteii. Seara cădea. Cerul umed și plumburiu se întuneca, coborîndu-se deasupra fluviului. Oamenii mormăiau și înjurau, blestemînd ploaia, vîntul și viața; se țirau leneș pe punte, încercînd să se protejeze împotriva frigului și umezelii. Mi se părea că oamenii ăștia adormiți vor fi incapabili să muncească și să salveze încălcătura primejduită.

Spre miezul nopții ajunserăm în apropierea vasului eșuat; șleput gol abordă pe cel plin de mărfuri; cel mai bătrîn dintre hamalii, un moșneag dîrz, cu fața ciupită de vărsat, cu privirile și nasul de vultur, smulgîndu-și de pe scăfîrlia cheală șapca udă, strigă cu o voce ascuțită de femeie:

— Rugați-vă, băieți!

În întuneric, pe puntea șleputului, hamalii adunați într-o grămadă neagră, începură să mormăie ca urșii și bătrînul, sfîrșind rugăciunea înaintea tuturor, strigă:

— Aduceți felinarele. Hai voinicilor, arătați cum știți voi să munciți. Cu ajutorul domnului să începem!

Și oamenii greoi, leneși și pătrunși de umezeală arătară cum „știau ei să muncească“, se azvîrliră pe punte și în magazinele șlepurii avariat, cu strigăte și glume. Saci de orez, colaci de stafide, baloturi de blănuri zburau în jurul meu, ca niște perne de puf: siluete masive alergau, se încurajau unele pe altele cu urlete, șuierături și vorbe de ocară. Îți venea greu să crezi că acești oameni greoi și mohoriți, care cu câteva clipe mai înainte înjurau cu turbare viața, ploaia și vîntul, erau în stare să lucreze cu atîta ușurință și voioșie. Ploaia deveni mai biciuitoare mai rece, vîntul mai violent smulgea cămășile azvîrlind poalele lor peste capete și dezvelind pîntecele. În întunericul umed, la slaba lumină a celor șase felinare, o mînă de oameni negri se agitau, tropăind surd pe puntea vasului. Ei lucrau ca și cum ar fi fost înfometați de muncă și ca și cum ar fi așteptat de multă vreme plăcerea de a jongla cu saci de o sută de kilograme și de a alerga cu baloturi în circă. Lucrau, jucîndu-se, cu vesela pornire a copiilor și cu acea beție voioasă a acțiunii pe care numai sărutările femeii o întrec în dulceață.

... Prindeam sacii, îi căram și-i azvîrleam, mă înapoiam în fugă și apucam un altul și mi se părea că împreună cu tot ce mă înconjoară eram purtat de vultele unui dans furios și că toți oamenii ăștia erau capabili să muncească, astfel, teribili și veseli, fără odihnă, luni și ani întregi, prinzînd orașul de clopotnițele și minaretele lui, pentru a-l duce unde ar fi dorit.

Am trăit în noaptea aceea într-o bucurie pe care n-am mai încercat-o nicio dată și sufletul mi-era iluminat de dorința de a-mi petrece întreaga viață în extazul pe jumătate nebunesc al acțiunii“.

Această pagină romantică și profetică, în care cititorul simte ceva din fiorul făgăduințelor pe care le poartă cu sine descătușarea întregului dinamism al muncii, ajunsă la conștiința eroică de sine, fixează numai unul din aspectele eticii spontane a lui Gorki. Alături de acest aspect și de nenumărate ori, se afirmă fericirea în mijlocul naturii frumoase, din care provin toate puterile regeneratoare ale vieții. Naturii îi aparțin și ființele tinere, sănătoase și pure cărora li se adresează închinarea lui Gorki și a oamenilor lui. Religia și morala acestora au adeseori o coloratură estetică. Revelația frumuseții lumii, ca suport moral al vieții, provine pentru scriitorul nostru din învășămintele primordiale ale bunicii. „Pînă la apariția ei, ni se spune, eu parcă dormeam, cufundat în întuneric; dar se arătă ea, mă trezi, mă scoase la lumină, mă învălui, ca printr-un fir neînterupt, într-o țesătură multicoloră, și deodată deveni pentru toată viața prietena mea, ființa cea mai înțeleasă și scumpă inimii mele. Numai admirația ei dezinteresată pentru întreaga lume m-a mîngiat, înzestrîndu-mă, în greutățile vieții, cu o mare putere.

— Ia privește cit e de frumos, zicea bunica la tot momentul trecînd de la un bord al vaporului la celălalt și întreaga-i ființă se lumina: ochii i se lărgeau de bucurie. Adesea, contemplînd malul, uita de mine: sta lîngă bord, cu mîinile încrucișate pe piept, zîmbea în tăcere, cu lacrimi în ochi. O trăgeam de fusta de percal neagră cu flori.

— A, tresărea bunica. Mi se pare c-am dormit și am visat.

— Dar de ce plîngi?

— De bucurie, dragă, și de bătrînețe, zicea zîmbind. Sînt doar bătrînă, am trecut de șaiszeci de ani... s-a dus...”

Celkaș, omul liber prin orgoliu și dispreț, neștiutor de limită și lege, regăsește armonia și se umanizează la atingerea frumuseților naturii: „Cînd era pe mare, avea un sentiment de vastitate și căldură. Cuprinzîndu-i sufletul, simțirea aceasta îl curăța, în oarecare măsură, de murdăria vieții. Celkaș prețuia acest lucru și-i plăcea să se vadă mai bun în împărăția apei și aerului, unde cugetările despre viață își pierd ascuțimea, iar viața însăși, prețul. Zgomotul ușor al răsuflării adormite a mării plutește lin și sufletul ei necuprins liniștește sufletul omului, îi îmblinzește cu duioșie pornirile rele și naște în el visuri puternice“. În rătăcirile sale, vagabondul găsește undeva, prin părțile Caucazului, o femeie cuprinsă de durerile facerii, abătută într-un boschet. După ce, înfrîngînd pudorile femeii, călătorul o slujește ca bunul samaritean, mama își ia pruncul în brațe și pornește slăbită. Un copil născut pe un drum pierdut, o ființă plăpîndă azvîrlită de natură într-un loc străin, printre oameni necunoscuți! Dar este o zi de vară, plină de culori și, în mijlocul splendorii universale, mama simte că mica ei creatură este asigurată. Femeia își rotește ochii împrejur și adresîndu-se tovarășului întîmplător, îi spune: „—Doamne, ce frumusețe, ce frumusețe! Aș merge tot așa, aș tot merge pînă la capătul lumii, iar el, băiețașul, să tot crească, să crească în voie la pieptul mamei“. Douăzeci și șase de tineri, lucrînd într-o brutărie dintr-un subsol umed și întunecos, înjosiți de aspra lor muncă, trăind aproape fără gînduri, se îndrăgostesc cu toții de o singură fată. Este o dragoste curată. Cum nimeni nu o dorea pentru sine, o puteau iubi toți împreună. „Cu Tania nu vorbeam niciodată urît, ne spune povestitorul. Nici unul dintre noi nu și-a permis vreodată nu numai s-o atingă cu mina dar nici măcar să-i spună vreo vorbă neîngăduită. Poate pentru că fata nu rămînea niciodată mai mult cu noi. Poate că pricina sta în faptul că Tania era frumoasă, iar tot ce este frumos stîrnește pînă și respectul celor mai brutali dintre oameni. Deși munca noastră de ocași ne îndobitocise, rămăseserăm oameni și, ca toate ființele omenești, nu puteam trăi fără să ne închinăm cuiva“.

Frumusețea introduce deci în sufletul omului iubire și încredere în lume, îi moderează delirul orgoliului, îi aduce pe buze șoapta fericirii, elimină pornirile rele, îl purifică și-i apleacă fruntea în gestul închinării. Frumosul poate fi deci regulatorul vieții morale. În această privință Gorki gîndește ca atîția din marii clasici ai lumii, ca Platon și Goethe. El depășește însă moralele estetice ale clasicismului, atunci cînd trebuie să-și spună că spectacolul frumuseții nu este suficient totdeauna și că, dacă brutalitatea sau numai mediocritatea umană împiedică de atîtea ori ca raza frumuseții să pătrundă în sufletul oamenilor și să-i fructifice, înseamnă că oamenii trebuie transformați: „A fi om și a trăi pe pămînt e o funcțiune minunată, reflectează povestitorul odată. Vezi atîtea lucruri frumoase, inima îți palpită de o chinuitoare dulceață, într-o mută încîntare de frumos! E adevărat că uneori îți vine greu, pieptul ți se umple de o ură arzătoare și tristețea îți suge cu lăcomie sîngele inimii dar și soarele se întristează uneori, privind oamenii; a muncit atîta pentru ei, însă bipezii nu i-au prea reușit... Sînt, firește, și destui oameni buni, dar ar trebui reparați sau chiar refăcuți“. Oamenii trebuie transformați pentru a-i face deopotrivă cu soarele, creatorul vieții și al lor.

Străvechiul mit al soarelui generator revine ca o îndepărtată amintire, aproape pierdută în drama lui Gorki, *Copii Soarelui*. Știința nu confirmă oare mitul străvechi? Biologul Protasov face această descoperire. Bucata de albumină din care s-au dezvoltat toate speciile și specia omului în cele din urmă, s-a născut sub razele calde

ale soarelui. „Sîntem copiii soarelui! exclamă Protasov. El strălucește în singele nostru, el naște idei mîndre, de foc, luminînd întunecimea nedumeririlor noastre, el e un ocean de energie, frumusețe și bucurie care ne îmbată sufletele“. În casa lui Protasov coexistă două lumi: *Copiii Soarelui*, savantul Protasov, soția lui, Elena, sculptorul Vaghin. Alături de ei, ființele neluminate, opace la lumina soarelui, oamenii care se îmbată și-și torturează femeile, produsele unui trecut de oprire și înjosire.

*Copiii Soarelui* profesează o morală estetică: „— Dimitrie Sergheevici, i se adresează Elena unuia din personajele dramei, viața e grea și ea obosește deseori pe om . . . Viața e brutală, nu? Cum ar putea să se odihnească sufletul? Frumosul e rar, dar cînd e frumos cu adevărat mă încălzește, ca soarele care luminează deodată o zi mohorîtă . . . Trebuie ca toți oamenii să înțeleagă și să iubească frumusețea; atunci își vor construi pe ea morala . . . atunci își vor aprecia faptele ca frumoase sau urite . . . și numai atunci viața va fi frumoasă“. Protasov și Vaghin n-au nici o îndoială cît privește destinul solar al omenirii. Numai Liza, sora bolnavă a lui Protasov, cuprinsă de delirul groazei, adevărată Cassandra modernă, știe că cei mai mulți oameni au pierdut amintirea originii lor solare și că, pentru cei ce trăiesc în întunecime, nu morala frumuseții ci a dreptății trebuie să intervină. Profețiile Lizei nu sînt decît prea confirmate, atunci cînd holera care izbucnește în oraș produce o răzmeriță și copiii soarelui sînt amenințați să fie măcelăriți. Au înțeles oare Protasov și Vaghin că oamenii aveau mai multă nevoie de dreptate decît de frumusețe și că, numai în așezările drepte ale cetății, ei se pot împărtăși de la acea lumină a spiritului care să trezească în ei amintirea descendenței lor solare? Sfirșitul dramei, care se constituie pînă la urmă ca o satiră a inteligenței contemplative, străină de mulțimile omenești și de aspirațiile lor către justiție și libertate, nu lasă nici o îndoială în această privință.

Întocmai ca la toți marii scriitori ai literaturii universale, există și în Gorki o complexitate greu de dominat. Totuși, oricare ar fi multiplicitatea tendințelor care se degajează dintr-o operă întreagă, se poate stabili o ierarhie între ele, și, în ce-l privește pe autorul *Mamei*, nu este îndoială că inspirația socială, evocarea omului care construiește viitorul comunității umane, este cel mai de seamă obiectiv al său





# IMPORTANȚA MONDIALĂ A LITERATURII SOVIETICE

În concertul literaturilor contemporane, literatura sovietică se distinge prin trăsături, pe care, considerîndu-le în legăturile dintre operele ei, cineva le poate grupa într-o imagine de ansamblu. Desigur, generalizarea asupra unei producții atît de bogate, cum este aceea dăruită lumii întregi de poeți, prozatori și autori dramatici scriind în mai multe limbi, în timp de patru decenii și mai bine, este destul de dificilă și poate fi oricînd supusă contestării, prin multele ramificații ale liniei principale de direcție. O literatură sau chiar numai o perioadă a ei este creată de artiști individuali și, ca atare, prezintă, în marea ei varietate, o materie oarecum rebelă ordonării într-un singur profil. Cititorul multelor opere simte totuși nevoia acestei operații, prin care devin mai lămurite trăsăturile lor comune și mesajul adresat de ele omenirii întregi.

Literatura sovietică, adică operele create de scriitorii primului stat socialist al lumii, s-a dezvoltat din trunchiul marelui literaturii ruse a secolului al XIX-lea. Distanța dintre aceasta și literatura sovietică este legitimată și prin faptul că, împreună cu reflectarea împrejurărilor sociale și istorice consecutive Revoluției din Octombrie, la opera de construire a noii literaturi au luat parte scriitori aparținînd tuturor popoarelor alcătuitoare ale Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice și care se exprimă în limbile vorbite de aceste popoare. Pentru înțîia oară, în lungul trecut al istoriei universale, limbile naționale n-au mai fost bariere între popoarele care le vorbeau, ci punți de legătură între ele, între eforturile lor paralele și comune de a clădi o nouă orînduire. Literatura sovietică este, deci, aceea a unui imens teritoriu multinațional, consacrat unei sarcini uriașe, foarte complexe, dar unice.

S-a vorbit mult despre caracterele specifice ale literaturii ruse, chiar din momentul în care, găsind calea către difuzarea ei mondială, întreaga omenire asculta, odată cu ele, un sunet absolut nou în simfonia poetică a lumii. Acest sunet nou provenea, între altele, din faptul că scriitorii ruși ai secolului al XIX-lea trăiseră viața poporului lor, nu numai cu participarea comună tuturor marilor epoci ale literaturii, dar și cu aspirația de a contribui la rezolvarea multelor conflicte apărute în vechea orînduire. Cine trece astăzi, citindu-le și medităndu-le, prin întreaga serie a operelor literare ale lui Pușkin, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin, Cehov și ale altor alora, vede cum se desface din ele curentul de opinie și acțiune care trebuie să ducă mai înțîi la revoluția din 1905, apoi la Marea Revoluție din 1917.

Aceste zguduiri sociale, mai ales cea din urmă dintre ele, prin care întreaga istorie a lumii era împinsă către ținte noi, au accentuat însemnătatea dobândită de scriitorii amintiți în opera de pregătire a revoluției. Lenin, creatorul statului sovietic, a înțeles cu adâncime însemnătatea socială a literaturii, și a recomandat dezvoltarea ei pe o treaptă superioară a angajării sociale, în momentul când se așterneau temeliele noii orînduirii. Partinitatea în literatură este expresia acestei angajări. Îndemnul lui Lenin a fost ascultat. I s-a asociat Maxim Gorki, la care se produce limpedea luare de conștiință a noilor sarcini ale creației literare. Pe drumul deschis de Gorki se vor ivi în curînd tinerii scriitori chemați la viața literară de evenimentele de la sfîrșitul anului 1917, din timpul războiului civil și de la începutul perioadei de reconstrucție, Maiakovski, Șolohov și Nikolai Ostrovski, Esenin, A. Blok și alții mulți. Unii din scriitorii acestui răstimp veneau din generația anterioară, ca Alexei Tolstoi, Briusov, Serafimovici, Furmanov, Gladkov; alții ajung acum la expresia literară și își continuă activitatea după ce Războiul pentru Apărarea Patriei și epoca următoare impun o tematică nouă și noi mijloace de artă, cum a fost cazul lui Fedin, Fadeev, Leonov, B. Polevoi, M. Isakovski, Tvardovski, Korneiciuk, Simonov și alții.

Nu este nicidecum scopul acestor pagini de a schița liniile de direcție ale literaturii sovietice sau de a aprecia autorii și operele ei răspîndite și cunoscute azi în întreaga lume. Ne interesează aici numai legăturile prin care autorii și operele sovietice constituie o imagine unitară, cu reliefuri adînci în mișcarea literară a lumii contemporane. În realismul socialist, observarea realistă a societății s-a asociat cu proiecția în viitorul ei. Eroul pozitiv al romanului, al dramelor, al poemelor scrise în anii construirii socialismului reprezintă tipul social și psihologic produs de forțele cele mai înaintate în istoria omenirii. O producție atît de însemnată nu putea să nu dea naștere la întinse discuții în jurul ei, în timpul cărora s-au formulat noi exigențe, mai cu seamă în direcția adîncirii observației și a punerii în lumină a tuturor conflictelor peste care revoluția era chemată să triumfe. Dezbaterea estetică și critica literară constituie ample capitole ale literaturii sovietice. Reflecția acesteia asupra ei înșiși a scos la iveală faptul că, întocmai ca în toate marile epoci clasice, literatura sovietică se distinge nu numai prin adîncia ei înrădăcinare în realitatea socială contemporană, dar și prin împrejurarea că tema ei principală și caracteristică a fost evocarea omului eroic în luptele lui de a clădi o lume nouă. Figuri ca Pavel Korceaghin din *Așa s-a călit oșelul* al lui N. Ostrovski, ca Meresiev din *Povestea unui om adevărat* de B. Polevoi, ca Saburov din *Zile și nopți* de K. Simonov, a lui Oleg din *Tînăra gardă* de Fadeev, a lui *Tiorkin* din poemul lui Tvardovski, pentru a nu aminti decît cîțiva din eroii ajunși la notorietate universală, reprezintă voința omenească în formele tensiunii ei supreme, așa cum literaturile lumii nu mai dădu-seră de multe secole.

Prin caracterul ei social reprezentativ, prin concentrarea ei asupra omului și a problemelor lui, prin ipostaza eroică a acestuia, literatura sovietică, privită în totalitatea ei, alcătuiește una din epocile clasice ale literaturilor lumii și precizează, împreună cu locul ei deosebit în mișcarea literară contemporană, mesajul adresat de ea omenirii întregi. Într-o vreme în care clasicul și eroicul, ca și genurile literare care le reprezintă, epopeea și tragedia, păreau apuse, operele scriitorilor sovietici le-au dat o nouă viață, cu repercusiuni în întreaga literatură mondială.

Există însă o deosebire esențială între clasicismul eroic al trecutului și acel al epicii și dramaturgiei sovietice. Vechiul erou al epopeii și al tragediei era un

individ aparținând claselor conducătoare, un șef de armate sau de stat, un personaj legendar desprins din panteonul cetății, în luptă cu puterile vrăjmașe ale lumii pe care le sintetizează ideea de „destin”. Eroismul tragic a fost, în antichitate, prima reacție a individului uman desfăcut din complexul naturii și al societății, și capabil, prin aceasta, să le opună fapta sau cel puțin protestul său. Strigătul de durere al vechiului erou tragic era expresia solitudinii într-o lume crudă și ostilă. Eroul pozitiv al literaturii sovietice avînd el însuși să se înfrunte cu forțe potrivnice, luptă alături de toți oamenii care iau parte la aceeași mare acțiune constructivă a unei noi orînduiri. Lupta lor este deci o acțiune de solidaritate umană și peste ei plutește duhul frăției și al prieteniei. Apoi, izbînzile eroului pozitiv nu-i creează acestuia un loc aparte în omenire, nu-l înalță pe un piedestal inaccesibil, ca o ființă propusă adorației generale. Noul Hercul nu intră în Empireu și nu merită însoțirea cu Hebe. Forța de caracter a eroului pozitiv este o știință desprinsă din energia obștească a unei clase sociale sau a unui popor întreg, și bunurile asigurate prin fapta lui sînt acele care alcătuiesc cuprinsul de viață rîvnit de omul simplu. Pavel Korceaghin și Meresiev nu luptă nici singuri, nici pentru a se măsura cu zeii și a-i prăbuși sau pentru a se înalța la condiția lor, ci numai pentru a asigura tuturor oamenilor bucuriile curate și simple către care aspiră oricine din marea mulțime a poporului. Eroul literaturii sovietice nu este un supraom, ci un om. Și această umanizare a eroicului constituie, desigur, nota cea mai izbitoare a romanelor, a dramelor și a poemelor epice prin care scriitorii primului stat socialist al lumii au dat contribuția lor hotărîtoare în istoria generală a literaturilor.



## RECEPTAREA ANTICHITĂȚII ÎN LITERATURA ROMÂNĂ\*

Receptarea antichității, ca element hotărâtor al Renașterii și umanismului, a fost adeseori studiată, din multe puncte de vedere și pe baza unui material care n-a încetat să sporească de la apariția celebrei cărți a lui Jacob Burckhardt, în legătură cu diferitele culturi ale Europei apusene și centrale. Renașterea și umanismul au apărut astfel ca fenomene proprii istoriei culturii în țările din aceste părți ale lumii. Deși Burckhardt, apoi numeroșii istorici care i-au urmat, au restrâns cercetarea lor în domeniul italian, s-a știut de timpuriu că Renașterea și umanismul au fost curente mai generale și că ele nu pot fi studiate decât ca atare, în numeroasele schimburi de bunuri culturale care le-au constituit. Privite ca niște curente transversale, adică cu o arie de întindere extinsă la mai multe popoare, limitele Renașterii și ale umanismului n-au fost însă niciodată împinse dincolo de hotarele țărilor din apusul și centrul Europei. Sinteza științifică a Renașterii s-a făcut astfel fără a se lua în considerație întinsul material de fapte pe care îl pune la îndemîna cercetătorilor cunoașterea culturilor din estul și sud-estul continentului nostru, unde poate fi urmărită de asemenea receptarea antichității și ceea ce i-a urmat, uneori cu repercusiuni hotărâtoare pentru dezvoltarea culturii în aceste țări. Este tocmai scopul Congresului nostru, pentru a cărui convocare rămînem recunoscători Academiei de științe din Berlin, acela de a prezenta faptele referitoare la receptarea antichității, la Renaștere și la umanism în spațiul estic și sud-estic european și a ajuta astfel la întregirea acestor concepte.

Restrîngîndu-ne la domeniul român, trebuie arătat că deși poporul nostru, ca popor romanic, ține prin atîtea fire de antichitatea latină, situația lui de cultură a fost pînă la un moment dat foarte deosebită de aceea a italienilor, a francezilor, a spaniolilor. N-a existat la noi acea continuitate a culturii clasice, care a făcut posibilă în toată Romania occidentală nu numai o bogată literatură în limba latină, dar a și fructificat, prin nenumărate motive, idei și forme literare, literatura scrisă în limbile vulgare. Retragera romanilor în secolul al III-lea a suprimat temelia politică a dezvoltării unei culturi latine pe teritoriul vechei Dacii. Lungul intermediu al migrațiunii popoarelor și constituirea poporului român, apoi a primelor formații statale romînești, în condiții istorice deosebit de dificile, n-au oferit un prilej mai

\* Comunicare la Congresul asupra Renașterii, convocat de Academia de Științe din Berlin, la Wittenberg, între 3 și 8 iulie 1959.

favorabil receptării culturii antice. Prima cultură a românilor aparține cercului de cultură slav și bizantin și are un caracter precumpănitor religios, încât ea nu alcătuia un cadru propriu asimilării influențelor provenite din filozofia și literatura grecilor și latinilor. Situația se schimbă însă în secolul al XVII-lea, grație unor influențe apusene, absorbite de altfel prin intermediul unora din centrele de cultură ale Orientului. Secolul al XVII-lea este un moment tardiv în evoluția Renașterii și a umanismului; în această epocă, programul amintitelor mișcări de cultură se istovise în cea mai mare parte și pretutindeni, în Europa vestică și centrală, apăruseră forme de cultură noi, ca expresie a condițiilor sociale atât de schimbate față de vremea care văzuse înflorirea Renașterii și cunoscuse zelul primilor umaniști. Se poate spune, deci, că apariția unor manifestări de cultură pe teritoriul românesc, care pot fi puse în legătură cu Renașterea și umanismul, reprezintă unul din ultimele valuri ale acestor curente, sfărâmate pe tărîmurile noastre.

Cercetătorii români au stabilit de mai multă vreme faptele, fără să le grupeze însă în ceea ce s-ar putea numi Renașterea și umanismul la români, o temă rezervată cercetării viitoare. Această temă nu va putea fi realizată decît atunci cînd vechea literatură romînă nu va mai fi studiată cu simplul interes lingvistic și istoric-pragmatic, adică drept o colecție de documente pentru atestări de limbă sau ca izvoare de fapte istorice, așa cum s-a întîmplat în toată epoca pozitivismului. Este necesară pentru înțelegerea mai adîncă și pentru aprecierea literaturii romîne vechi considerarea ei din punctul de vedere al istoriei generale a culturii. Aici nu poate fi însă vorba decît de simplele sugestii ale cuiva care, consacîndu-se studiului literaturii comparate, a simțit adeseori nevoia să extindă aria Renașterii și a umanismului, recunoscînd unele din caracteristicile acestora și, în primul rînd, receptarea antichității, în cultura mai veche a țării sale.

N-aș vrea să încerc aici o definiție a Renașterii și umanismului. Ca toate noțiunile istorice create pentru lungi dezvoltări de fapte, este probabil că și aceste concepte au înțelesuri deosebite pentru unul sau altul dintre perioadele dezvoltării întregi. Dacă fixeaz zorile Renașterii și ale umanismului în secolul al XIV-lea, în Italia, și sfîrșitul acestor curente la finele secolului al XVI-lea, în toate țările occidentului european, trebuie remarcat că cele două noțiuni au un cuprins modificat pentru fiecare din perioadele care constituie aceste mișcări de trei ori centenare. Este evident, atunci, că ceea ce poate fi pus în legătură, din vechea literatură a romînilor, cu amintitele curente nu are bogatul cuprins care permite, de pildă unui istoric italian, să aducă sub incidența acelor noțiuni pe Petrarca și Boccaccio, pe Marsilio Ficino și pe Angelo Poliziano, pe Machiavelli și pe Ariosto. Renașterea și umanismul în literatura romînă n-au avut la dispoziție lungile răstimpuri ale curenților respective în occident, au avut o evoluție mult mai scurtă și au caracteristici mult mai puțin numeroase. Renașterea și umanismul românesc au însemnat, în primul rînd, stabilirea contactului cu izvoarele culturii clasice și revigorarea conștiinței descendentei latine, a celui sentiment al comunității cu Roma, care a avut mai apoi repercusiuni atît de însemnate în cultura romînilor.

Împrejurări economice, sociale și politice, proprii secolului al XVII-lea, aduc romînilor această largă deschidere a orizontului lor de cultură. Este vorba, mai întîi, de stabilirea contactului cu lumea grecească, ai cărei reprezentanți încep să emigreze în țările romîne la un anumit interval după căderea Constantinopolului în puterea turcilor, dar și prin aflarea grecilor cuții, instruiți în școlile Italiei, chiar în capitala împărăției turcești, unde претендентii la tronurile romînești se găsesc

adeseori și unde unii români, un Nicolae Milescu, un Dimitrie Cantemir în veacul al XVII-lea, regăsesc toate izvoarele culturii clasice. O altă cale către largul orizont al culturii clasice o află românii, mai ales moldovenii, în școlile mai înalte ale Poloniei, unde umanismul pătrunsese încă de la finele secolului al XV-lea și de care Moldova era legată prin vechi drumuri comerciale. Instabilitatea politică, pricinuită de exploatarea la care țărilor române erau supuse, deseale schimbări de tron care îndreptau pe atîți pretendenți și pe atîți boieri refugiați către Constantinopol, îi mîna alteleori spre Polonia, unde rămîn în răstimpuri mai mult sau mai puțin lungi și unde fiii lor găsesc învățătură mai înaltă. Este cazul lui Grigore Ureche, probabil fost student la Lvóv, al lui Miron Costin, student la Bar. Pe toate aceste căi ajung scriitorii romîni ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea să cunoască literatura latină în care se găseau atestări despre războaiele lui Traian și colonizarea Daciei, pe umaniștii italieni, pe Aeneas Sylvius Piccolomini, pe Bonifinius, care, încă din veacul al XV-lea, vorbiseră despre originea latină a poporului român și despre limba lui romanică. Încă din secolul al XVII-lea apar, în Moldova, școli cu limba de predare latină ținute de congregațiile religioase, un colegiu la Iași, un seminar la Cotnari, un altul la Galați. Succesul acestui învățămînt pare a fi fost atît de mare, încît iezuitul Francesco Renzi, care vine, ca profesor, către sfîrșitul secolului al XVII-lea, raportînd asupra activității sale congregației *De propaganda fide*, putea scrie: „Astăzi toată floarea nobilimii vorbește latinește și mulți dintre dînșii chiar sînt foarte învățați“. Astfel, fie prin mijlocire greacă, fie prin una polonă, fie prin învățămînt local, uneori prin contact direct cu școlile Apusului, ca în cazul Stolnicului Constantin Cantacuzino, fost student la Padova, se formează în Principatele Romîne un nivel de cultură clasică, ale cărei rezultate sînt cunoscute.

Rezultatul cel mai de seamă a fost dezvoltarea literaturii istorice, din rîndul cărora aleg scrierea lui Miron Costin *De neamul Moldovenilor*, ca deosebit de caracteristică pentru întregul curent. Costin face să înceapă istoria moldovenilor cu aceea a Romei și nu se sperie de marea întindere a răstimpurilor pe care trebuia să le acopere și de depărtarea în timp a evenimentelor cu a căror relatare avea să înceapă, căci, scria el, invocînd o analogie umanistică, Omer a scris 250 de ani după distrugerea Troii, Plutarh a povestit faptele lui Alexandru Machedon după 400 de ani și Titus-Livius a înfățișat întreaga dezvoltare a Romei după 700 de ani și mai bine de la întemeierea ei. Miron Costin dispune de multe izvoare ale literaturii latine, citează pe Quintus Curtius, pe Dion, pe Eutropius și pe Ovidius, polemizează cu Aeneas Sylvius, dar folosește și cronicile polone sau oricare alte scrieri pe care le adună cu zel umanistic în jurul său. Faptul că el începe povestirea istoriei poporului său cu istoria Romei, ba chiar cu evenimentele de la Troia și cu așezarea lui Aeneas în Italia, poate fi pus de asemenea în legătură cu metodele primilor istorici umaniști. Pe același drum îl va urma Dimitrie Cantemir care, în *Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*, începe istoria poporului său cu întîmplările de la Troia și chiar cu povestirile biblice, așa cum făcuse încă din secolul al XIV-lea Giovanni Villani, *citadino fiorentino*, care începe istoria Florenței *dal principio del mondo*. Desfășurarea de erudiție umanistică este încă mai mare la fiul lui Miron, la Nicolae Costin, care nu pregetă a înmulți referințele, citînd pe Omer, pe Thales, pe Heraclit, pe Empedocle, pe Epicur, pe Democrit, pe Tucicide, pe Diogene Laerțiu, pe Pitagora, pe Platon, pe Xenofon, pe Plinius și pe mulți alții. Tot atît de întinsă, și desigur mai solidă, a fost erudiția lui Cantemir, scriitor de limbă latină, membru al Academiei din Berlin. Erudiția se asociază la acești primi umaniști romîni cu mijloace

împrumutate aceleași sfere literare. Astfel, mărginindu-mă numai la cazul lui Miron Costin, el dă în așa-zisa *Poemă polonă* a sa, pe care noi o citim astăzi în traducere românească în proză a lui Hașdeu, o compunere literară după toate normele poetice umanistice, cu invocarea de rigoare și cu aluzii clare la inițierea umanistică a sa și a altora din jurul său: „Cînt țara-mi înlăcrămată și pe bieții locuitori ai țării Moldovei . . . Muză sarmată! Iartă-mă că nu pot îndestula cum se cuvine cerințele fiilor tăi prea frumos educați, dragii tăi cei alinați pentru care, deși i-ai hrănit la sînul tău, ai mai adus cu multă cheltuială și doice, chemînd pe zeițele îndepărtate din Helicon și cite cîntărețe sînt în jurul Helespontului, precum și Aretuzele și Pieridele, fecioarele din părțile Siciliei și n-ați lipsit nici voi, Diane din Asiria. Dar pe cînd aceste zeități zburau deasupra țării Moldovei spre regatul slăvit și liber, pe mine mă îndurerau nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit“. Poemul istoric este desigur o specie literară umanistică, pe care, înaintea lui Costin, au ilustrat-o în apus Torquato Tasso în *Gerusalemme liberata* și Camoëns în *Os Lusíades*.

Nu poate fi vorba în această scurtă contribuție, care își propune numai să semnaleze o problemă, să grupeze toate ecourile de cultură umanistică în operele scriitorilor romîni din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, printre care învățații și poeții ardeleni ai acestui din urmă secol vor aduce un însemnat aport. Aceste ecouri sînt foarte numeroase. Dacă parcurgem chiar numai dedicațiile, prefețele sau epilogurile însoțitoare ale scrierilor cu cuprins de cele mai multe ori religioase, publicate de Bianu și Hodoș în volumele *Bibliografiei romînești vechi*, putem constata dese referințe de cultură antică, doveditoare ale unui incontestabil nivel de cultură umanistă la toți oamenii învățați ai secolelor amintite. După cum și în restul Europei, poezia și filozofia grecilor și romanilor intrau cu o parte foarte însemnată în formula de cultură a tuturor oamenilor instruiți, începînd cu secolele Renașterii, tot așa și la romîni, din momentul în care valul umanistic îi atinge, înțelepții, poeții și istoricii lumii vechi sînt bine cunoscuți. Învățătura vechimii a găsit și o cale de propagare în masele cele mai întinse ale cititorilor din popor prin *Floarea darurilor*, o culegere de maxime și pilde scoase din *Biblie*, din pămîntii bisericii, dar și din autorii greci și romani, totul alcătuit de o traducere a renumitului florilegiu italian de la sfîrșitul evului mediu *Fiore di virtù*. Același rol de propagare a înțelepciunii antice în masele populare l-au jucat, în veacul al XVIII-lea, pe lângă *Floarea darurilor*, așa-zisele *Pilde filosofesti*, traduse din grecește.

Deși receptarea culturii antice și inițiere umanistică au existat fără îndoială, la scriitorii romîni începînd din secolul al XVII-lea, acești germeni nu s-au dezvoltat însă într-o literatură artistică sau într-o mișcare filozofică sau științifică asemănătoare ca însemnătate și întindere cu acele ale Europei apusene și centrale în epoca Renașterii. Motivul acestui fenomen stă în faptul că Renașterea, ca mișcare literară, filozofică și științifică, a fost, oriunde s-a produs și a luat forme dezvoltate, o manifestare a burgheziei, afirmate împotriva feudalității înaintașe, a scolasticii, a formelor universaliste de viață și cultură, a dogmatismului religios și a concepțiilor transcendentaliste, a alegorismului și hieratismului în artă, pentru gîndirea liberă și spiritul critic, pentru individualism și formele naționale de viață, pentru concepțiile imanentiste, pentru realismul în artă. În țările romîne lipseau însă toate condițiile care au permis înflorirea Renașterii în alte părți. Secolul al XVII-lea și al XVIII-lea au fost pentru noi puternice epoci feudale; burghezia n-a putut lua la noi, în acest răstimp, dezvoltarea care să-i permită organizarea unei culturi noi de tipul Renașterii, cores-



punzătoare năzuințelor ei. Din această pricină, cultura română în veacurile amintite a cunoscut fenomenul receptării antichității, dar nu i-a dat acesteia consecințele literare și filozofice pe care același fenomen l-a produs în occidentul și centrul Europei.

Lipsa unei literaturi umanistice, asemănătoare într-un fel oarecare cu literaturile restului Romaniei în epoca umanismului și a Renașterii, a fost un fapt plin de consecințe pentru întreaga dezvoltare mai nouă a literaturii române. Lipsindu-ne o literatură alimentată din surse savante și de caracter livresc, cum a fost cazul pentru literatura italiană, franceză și spaniolă după ieșirea din evul-mediu, literatura română în epoca înfloririi ei mai noi n-a pierdut niciodată contactul cu creația populară, pe care, de fapt, ea o continuă în operele tuturor marilor ei scriitori. A lipsit din literatura noastră acel mediu izolator, erudit, acea barieră care separă la atîți scriitori moderni ai Romaniei occidentale, creația cultă de creația populară. La noi, împrejurarea aceasta nu s-a produs și de aceea toți marii scriitori romîni ai veacului al XIX-lea și de mai tîrziu, Alecsandri și Emin cu, Creangă și Slavici, Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, Sadoveanu și Arghez , manifestă prin limbă, prin tematică, prin multe procedee literare, prin concepția de viață și prin tendințe un incontestabil caracter popular. Caracterul popular al literaturii romîne moderne, creșterea ei organică din folclor este una din însușirile ei cele mai izbitoare. Această însușire se explică prin întreaga dezvoltare anterioară a literaturii romîne, din care a lipsit o literatură de inspirație savantă, cum Renașterea a produs în alte țări, cu rezultate care au fost simțite pînă tîrziu.



## EMINESCU ȘI SHAKESPEARE\*

Zi a primăverii tinere, acolo, în nord, mai plăpîndă încă decît sub cerul nostru! La 23 aprilie, a anului 1564, spun unii că s-a născut Shakespeare. S-au împlinit de atunci 390 de ani. Nu este un număr rotund de ani, care să dea toată greutatea unei comemorări. Mai lipsește un deceniu pînă să se îplinească patru secole. Piatra mormîntală de la Stratford indică tot ziua de 23 aprilie, a anului 1616, ca fiind aceea a morții „marelui Brit“, cum îl numește Eminescu în *Geniu pustiu*. Au trecut din acea zi 338 ani. Fragmente de timp, mai scurte sau mai lungi decît acelea obișnuite răgazului unei aniversări! Dar de cînd primejdia războaielor hidoase amenință bunurile cele mai scumpe ale culturii, ne place să folosim orice prilej pentru a ne aminti de marile figuri ale trecutului, acele care au clădit pe om și i-au dat adaosuri de motive pentru a iubi viața și lumea.

Cîte nu s-au spus, cîte nu se pot spune despre Shakespeare! Vreau astăzi să-l privim cu ochii lui Eminescu. Umbra lui Shakespeare și a creației lui trece de mai multe ori prin poeziile, prin criticile lui Eminescu. Împăratul izgonit de revolta poporului, în *Împărat și proletar*, este „moșneagul rege Lear“. În *Icoană și privaz*, recitat acum în ediția *Postumelor*, publicată de Perpessicius, poetul mărturisește în fața iubitei:

„Și eu simt acest farmec și-n sufletu-mi admir  
Cum admira cu ochii cei mari odat' Shakespeare“.

În articolul *Teatrul românesc și repertoriul lui*, din „Familia“, Eminescu îl numește pe Shakespeare „geniala acvilă a nordului“. Un contemporan, Ben Johnson, poetul și primul editor al operelor lui complete, îl numise „dulcea lebădă de pe Avon“. Eminescu este la curent cu controversa, lăsată moștenire de Voltaire, asupra abaterilor shakespeareiene de la regulile clasice ale tragediei. Shakespeare nu s-a supus „regulilor“, dramele lui n-au respectat „unitățile“? „Într-adevăr — scrie Eminescu — cînd ici în mîină opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, și se pare că nu e nimica mai ușor decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguranță asupra materiei sale, care să fi ținut cu mai multă conștiință

\* Studiu scris în 1954.

toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate, care domnește în creațiunile acestui geniu puternic". Într-o altă însemnare din „Curierul de Iași“, Eminescu laudă dramele lui Shakespeare ca și comediile lui Moliere, „pentru că se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același interes, căci pasiunile omenești vor rămânea mereu aceleași“.

Din aceste drame începe el într-un rînd traducerea lui *Timon din Atena*, rămasă ca un scurt fragment în manuscrise (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, IV, 313). Dar, în afară de aceste ecouri și de altele pe care un cercetător conștiincios le-ar putea inventaria, ediția lui Perpessicius mai aduce o poezie care cuprinde în partea ei cea mai întinsă un elogiu al lui Shakespeare, plin de notele unci caracterizări calde și adînci, cum literatura noastră nu mai cunoaște un altul. Este vorba de poezia *Cărțile*, uimitoare oglindire a geniului celui mai mare poet englez în geniul celui mai mare poet român.

Poezia aceasta este în esența ei un madrigal, o improvizație spirituală spre lauda iubitei. Poetul declară că ar fi sorbit din trei izvoare ale simțirii și înțelepciunii: Shakespeare mai întîi. Apoi înțeleptul care „a dezlegat problema morții“, pe care nu-l numește, dar pe care-l ghicim: este vorba de Schopenhauer, mult citit de Eminescu în epoca lui vieneză. A treia carte vie a științei poetului este iubita însăși. Bucata, desfășurată pînă acum în ton sărbătoresc și august, se termină cu grațioasă și glumeață aluzie erotică. Dar cum partea cea mai întinsă a poeziei este consacrată lui Shakespeare, cititorul întîrzie aici mai mult și reține mai cu seamă elogiu shakespearean.

Este interesant a examina pe rînd epitetul cu care Eminescu asociază numele lui Shakespeare. Se întrece astfel portretul literar cel mai ademenitor. Marele poet englez este, pentru apologistul lui român, un martor al intimității sale, „un prieten blind al sufletului (său)“. Tot astfel tînărul Goethe, în discursul pronunțat în cinstea lui Shakespeare, în 1772, la Frankfurt, dă expresie sentimentului său, mărturisind: „Shakespeare, prietene, dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi nicăieri în altă parte decît în preajma ta. Cît de bucuros aș fi să joc rolul secundar al unui Pylade, dacă tu ai fi un Oreste“. Ca toți criticii lui Shakespeare, de cînd romanticii au făcut mai întîi observația, Eminescu găsește că este surprinzătoare, în drama acestuia, întinsa curbă a inspirației sale, alternarea contrastelor, a tragicului și a liricului, a vehemenței și a dulceații. Glasul lui este și „furtună“ și „lin“; el este și „crud“ și „moale“. Acest din urmă epitet apărut sub pana lui Eminescu cheamă o amintire clasică, cum sînt altele în poezia lui. „Moale“ în înțelesul de grațios, sensibil, duos, este un cuvînt întrebuitat o dată de Horațiu, vorbind despre Virgiliu, poetul idilic, în celebrele versuri ale *Satirelor* (I, 10, 44—5): „*molle atque facetum Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (muzele bucuroase de ogor i-au dăruit lui Virgiliu grație duioasă și elegantă)“. În același fel va vorbi Pușkin, în nota consacrată dramei *Romeo și Julieta*, despre „grația lui Shakespeare“. Acesta va fi lăudat pentru puterea lui de a intra în formele cele mai variate ale vieții, pentru marea lui aptitudine de a crea oameni și situații, apoi pentru întinsa experiență concentrată în dramele lui: „Înveți ce-un cv nu poate să te-nvețe“. Dar Shakespeare este pentru Eminescu mai mult. El îi comunică poetului nostru nu numai știința despre oameni, dar și facultatea sporită de a simți și înțelege. Shakespeare îl înzestrează cu noi sentimente și cu noi priviri îndreptate către lume. Shakespeare este educatorul lui. Același este înțelesul mărturisirii lui Goethe, în discursul din 1772:

„Am simțit în chipul cel mai viu cum existența mea se extinde înfinit; totul deveni pentru mine nou, necunoscut și lumina neobișnuită primită de la el îmi făcea ochii să lăcrimeze“. Umanitatea lui Shakespeare este dintre cele mai pilduitoare. Chiar greșelile lui îi sînt dragi. Și poetul nostru vede în poetul englez un model și o țintă a aspirației lui.

N-avem încă o istorie a felului în care Shakespeare a fost înțeles și prețuit din momentul în care renumele lui începe să se răspîndească pe continent, adică din secolul al XVIII-lea. S-a admirat în el cînd genialitatea lui sfîrșimătoare de reguli, aceea spontaneitate care a zguduit sistemul clasic francez, cînd puterea, deopotrivă cu a naturii, de a crea oameni, cînd dramatismul lui bogat în contraste, cînd lirismul lui, în care oricine găsește un confident al intimității sale, cînd înțelepciunea și profunda lui cunoaștere a omului, cînd umanitatea lui atît de bogată. Shakespeare n-a fost numai admirat, dar și iubit. A existat cultul romantic al lui Shakespeare și Eminescu a fost unul din închinătorii acestui cult. Pe de altă parte, portretul eminescian al lui Shakespeare întrunește toate amintitele note, răspîndite în mărturiile adunate vreme de două sute de ani. El aduce și recunoașterea uneia din cele mai însemnate înrîuriri care s-au exercitat asupra sa și constituie, din acest punct de vedere, un prețios și puțin cunoscut document al istoriei literare.



# MADÁCH ȘI EMINESCU\*

Cercetătorii relațiilor dintre diferitele literaturi naționale vor găsi folositoare, în studiul operelor trecutului, dovada legăturilor dintre popoarele lor într-un anumit moment al istoriei, ca și mărturia drumului lor comun spre viitor. Acest program e realizat de comparațiști, înainte de toate, în cercetarea izvoarelor literare. Trebuie să spun, cu toată sinceritatea, că o astfel de cercetare a fost destul de neglijată în știința literară românească, mai cu seamă când e vorba de scriitorii care au trăit în ambianța culturii maghiare. Să sperăm că viitorul va acorda o preocupare mai constantă acestui fel de studii, prin care cunoașterea genezei operelor și a biografiei intelectuale a autorilor ar putea face progrese însemnate. Un alt scop al literaturii comparate este acela de a stabili propagarea unei reputații literare străine într-o literatură națională. În acest domeniu nu ne aflăm la primii pași, deoarece în serviciile bibliografice ale Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a întocmit mai demult, printr-o minuțioasă și foarte atentă despuiere a tuturor izvoarelor, tabelul cronologic al traducerilor realizate din operele mai multor autori iluștri, ca și acela al articolelor sau studiilor ce le-au fost consacrate. O astfel de bibliografie s-a stabilit, între altele, pentru operele lui Petöfi. Această bibliografie va fi curînd publicată, dar cei ce au consultat-o pînă acum la Biblioteca Academiei au putut constata, nu numai că primele traduceri ale operelor lui Petöfi au fost făcute pe cînd autorul trăia încă, dar că ele s-au înmulțit considerabil în cursul generațiilor următoare și sînt datorate, de cele mai multe ori, celor mai buni poeți ai timpului lor. Sintem, așadar, îndreptățiți să spunem că, printre autorii străini, Petöfi a fost unul din cei mai bine cunoscuți și prețuiți.

Ajung, în fine, să formulez cea de-a treia sarcină a studiilor comparatiste: aceea de a stabili paralelisme între două sau mai multe literaturi. Ce înseamnă un paralelism literar? Înseamnă similitudinea unei situații literare cu o alta aparținînd unei literaturi străine și care se explică nu totdeauna printr-un izvor literar, dar în tot cazul prin analogia condițiilor sociale, intelectuale și morale care au generat-o. Cu alte cuvinte, un paralelism marchează, între două situații literare, o afinitate

---

\* Comunicare citită la Inst. de Literatură al Acad. maghiare de Științe, Budapesta, aprilie, [1962.

mai profundă decît cea care decurge din existența unui izvor. Căci, utilizarea unui izvor poate fi, la urma urmei, efectul unei întîmplări, în vreme ce paralelismul înru-dește pe autori sau operele lor, prin asemănarea dintre condițiile creației artistice. A fost o vreme, într-o fază mai veche a disciplinei noastre, cînd istoria comparată a literaturilor nu se ocupa decît de cercetarea izvoarelor străine ale operelor literare naționale. Era epoca pozitivismului istoric care, în literatura comparată, ca și în celelalte ramuri ale istoriei, nu-și propunea alt scop decît stabilirea unor raporturi de succesiune între fapte. Cu această preocupare se neglija însă cercetarea motivelor acestei succesiuni, găsirea factorului mai profund, în stare s-o explice. Trebuie să adaug că această carență a studiilor comparatiste a putut fi depășită în țările socialiste unde cercetarea cauzelor fenomenului literar n-a mai fost negli-jată. Voi adăuga de asemenea că, în aceste țări, problema paralelismelor literare ni se pare mai interesantă decît aceea a descoperirii izvoarelor, de care s-a abuzat în faza anterioară a cercetării. Ceea ce vreau deci să stabilesc, în această comu-nicare, este existența unui paralelism între Madách și Eminescu, între două din ope-rele lor cele mai remarcabile, *Tragedia omului* a primului și *Memento mori* a celui de-al doilea.

*Tragedia omului* a lui Madách este anterioară cu zece ani poemului lui Eminescu; începută de autorul ei încă în 1859, ea a fost adusă la cunoștința publicului în 1861, pe cînd Eminescu s-a consacrat redactării poemului său abia în anii 1871—1872. Eminescu ar fi putut, așadar, cunoaște marele poem dramatic al lui Madách cel puțin din auzite, succesul acestuia stabilindu-se încă de la apariție. În timpul șederii sale în Transilvania, poate că numele lui Madách a fost pronunțat în fața lui Eminescu și poate că cineva i-a povestit subiectul acestei opere. De altminteri, o primă traducere în limba germană a poemului lui Madách a fost făcută în 1865 de Alexander Dietze și poate că Eminescu a citit-o cîțiva ani mai tîrziu, la Viena sau Berlin. Ne lipsește, totuși, dovada materială a cunoașterii directe, de către Eminescu, a poemului lui Madách. În lipsa acestei dovezi, asemănarea atît de izbi-toare între *Tragedia omului* și *Memento mori* rămîne pentru noi un simplu para-lelism literar, și, ca atare, cu atît mai interesant de pus în lumină și explicat.

Ceea ce leagă, între ele, operele de care vorbim este, înainte de toate, faptul că amîndouă sînt mari fresce ale istoriei omenirii. Acest gen de poeme are un trecut foarte îndepărtat. Încă din antichitate, Hesiod dăduse *Theogoniei* sale un sens etio-logic, urmărind adică să explice prin genealogia zeilor starea societății omenеști, așa cum putea fi observată în cetățile grecești. Ideea de a evoca devenirea socie-tăților omenеști a proliferat mai tîrziu la poeți, filozofi și teologi. Lucrețiu, Virgiliu, Ovid și Augustin, în antichitate; Bossuet, Milton, Voltaire, Pope, Rousseau și Herder, în epoca modernă, au propus, fiecare la rîndul său, imaginea devenirii umane, așa cum reieșea din progresul reflecției și cunoașterii istorice, obținut de cercetătorii timpului lor. Aceași temă a fost apoi reluată de romantici, dar, în vreme ce în secolele anterioare, în secolul iluminismului, la Pope, la Rousseau și deseori la Vol-taire, se vorbea cu predilecție despre o umanitate concepută ca o entitate omogenă, purtătoare a progresului general, la romantici baza concretă și mediul viu al deve-nirii și progresului omenirii au fost găsite în popoare și în luptele pe care acestea le-au avut de susținut. Această schimbare de perspectivă este îndeosebi vizibilă în *Legenda secolelor* de Victor Hugo, unde mersul general al omului, de la visurile con-fuze ale începuturilor, prin lungul șir al rătăcirilor, cruzimilor și dîrzeniei lui, pînă la cucerirea universului și a libertății, nu mai este opera unei entități abstracte,



ci a popoarelor vii, așa cum le-a făurit istoria. Înțelegerea istorică a devenirii umane, substituită speculației filozofice a iluminismului, este unul dintre marile rezultate ale gândirii romantice. Madách și Eminescu și-au însușit acest rezultat. *Tragedia Omului* și *Memento mori* sînt, amîndouă, poeme ale omenirii văzute prin speranțele, înfrîngerile și luptele popoarelor. Ceea ce le-a inspirat este viziunea istorică a omului. Filozofia romantică a istoriei constituie unul din elementele bazei lor ideologice.

Cît privește poemul lui Madách, el aparține, totodată, și unei alte serii tematice. La începuturile acestei serii se află *Faust* de Goethe. Ca și în drama lui Goethe, omul caută, în poemul lui Madách, mîntuirea, soluția posibilă pentru ori ce existență umană. Soluția aceasta nu trebuie oare întrezărită în cucerirea libertății pentru toți oamenii? Hegel indicase această cucerire drept scopul însuși al istoriei. „Istoria universală este progresul în conștiința libertății” scrisese Hegel în ale sale *Lecții asupra filozofiei istoriei*. În marile imperii ale Orientului numai suveranul era liber. Unii cetățeni au devenit liberi în democrațiile grecești. La popoarele moderne, însă, o dată cu apariția creștinismului care propovăduia oamenilor natura divină a sufletului lor, toți oamenii au căpătat libertatea, cel puțin în felul în care au ajuns să se conceapă pe ei înșiși. Se cunoaște împotrivirea lui Schopenhauer față de finalismul istoric al lui Hegel, ca și față de orice încercare de a da o justificare rațională conținutului dinamic al istoriei. Pentru Schopenhauer istoria este o cunoaștere, dar nu o știință, deoarece nu izbuteste să stabilească decît faptul individual și nicio dată generalul, unicul scop al cunoașterii filozofice. Filozofia hegeliană a istoriei n-ar fi, așadar, pentru Schopenhauer, decît o înșelăciune. Fondul, elementul esențial al istoriei nu este niciodată, pentru filozoful pesimismului, un factor rațional care ajunge la cunoașterea de sine și, prin aceasta, la realizarea naturii lui intime. Rezultă, de aici, că oricare ar fi varietatea evenimentelor în istorie, ele au totdeauna aceeași semnificație. „Deviza generală a istoriei — ne spune Schopenhauer — ar trebui să fie: *eadem, sed aliter*”. Viața istorică să nu fie, oare, decît o agitație sterilă, asemănătoare visului? „Ceea ce povestește istoria, mai adaugă Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, III, 28) nu este, în realitate, decît lungul vis, coșmarul, greu și confuz, al omenirii”.

Este o concepție pe care Emerich Madách, mare cunoscător al filozofiei idealiste germane, și-a însușit-o, prezentînd aventura istorică a omului, a lui Adam, drept arătarea unui vis. Dar această temă schopenhaueriană se combină, la Madách, cu o altă, provenind din *Faust* al lui Goethe. Ca și *Faust*, drama lui Madách începe cu un prolog în cer. Dumnezeu se odihnește în splendoarea creației sale, ascultînd cîntecul îngerilor. Lucifer îi cere partea ce i s-ar cuveni din posesiunea lumii. Dumnezeu îi cedează arborele științei și arborele vieții, în Paradis, unde primele ființe omenești trăiesc într-o stare de beatitudine. Se produce ispitirea lui Adam și a Evei, și primul cuplu uman este izgonit din Paradis. Poemul lui Madách începe așadar printr-un episod biblic, ca și în *Paradisul pierdut* al lui Milton, în *Legenda secolelor* a lui Hugo. Adam și Eva vor rămîne, de aici înainte, principalele personaje ale dramei chiar dacă revin în tablourile succesive sub înfățișări deosebite. Aceasta va deveni schema literară folosită mai tîrziu de Liviu Rebreanu în romanul său arheologic și istoric *Adam și Eva*, a cărui dependență față de modelul fixat de Madách nu poate fi contestată.

Locuind pe pămînt, în afara Paradisului, Adam și Eva trăiesc, muncindu-și. Adam înfige țăruii unui gard, devenind primul proprietar individual, ca și omul lui Rousseau, cînd părăsește starea naturală. Eva cultivă vița de vie. Lucifer le dez-

văluie „invizibila pânză de păianjen“ a forțelor naturii. Adam însă ar voi să cunoască soarta pe care viitorul o rezervă oamenilor. Atunci Lucifer cufundă pe primul om și pe prima femeie într-un somn adânc. Visul istoriei, de care vorbise Schopenhauer, începe pentru primii oameni, iar poemul, în ansamblul lui, devine o succesiune de scene visate. Adam se vede, mai întâi, ca unul din faraonii Egiptului. Milioane de oameni trudesce pentru ca unul singur să poată trăi în conștiința forței lui nelimitate. Dar Adam, dominat de melancolia forței lui, aspiră la libertatea tuturor oamenilor. Tabloul următor îl face să trăiască în democrația ateniană, unde se regăsește în persoana lui Miltiade, învingătorul perșilor. Demagogii ațîță mulțimile împotriva-i. Adam trăiește amărăciunea ingratitudinii arătată de poporul pe care-l visase liber. Îi cere lui Lucifer să-l ducă spre alte țarmuri. Se regăsește în Roma imperială, ca Sergiolus, și ia parte la o orgie, în toiul căreia apare apostolul Pavel ca să predice asceza creștină, era nouă anunțată de năvălirea tinerelor popoare barbare și abolirea sclaviei, într-o fraternitate universală. Să fi ajuns istoria la termenul ei final? În Bizanț, Adam apare ca unul dintre cruciați, ca Tancred. Creștinismul a devenit, la rîndul său, intolerant, și spiritul uman degenerază în nerodnică dispută teologică. Adam ar dori să trăiască într-un mediu de indiferență spirituală și îl găsește pe acesta la curtea împăratului german, la Praga, unde se reîncarnează în persoana astronomului Kepler, meditănd la marile cuceriri ale inteligenței. E obligat să recunoască, totuși, că știința nu poate aduce omenirii fericirea. Lucifer îl face să bea o licoare soporifică și un alt vis se îngemănează cu primul vis al lui Adam. El aude accentele Marsilliezei și se regăsește, ca Danton, în Piața Greve, la Paris. Lucifer e călăul. Dar cînd intervine pentru a salva viața unui tînar marchiz și a surorii sale, amîndoi pe punctul de a urca pe eșafod, Danton devine la rîndul lui victima furiei populare. Scena următoare se petrece la Londra, sub regimul libertăților burgheze. E domnia afacerilor. Totul e de vînzare. Libertatea a devenit libera concurență, iar masele omenești au alunecat într-o nouă sclavie. În această clipă, Adam are viziunea socialismului, pe care nu și-l imaginează, însă, decît sub forma falansterului fourierist. Societatea a devenit o cazarmă; arta și poezia au dispărut. S-a instaurat domnia cenusie a utilitarismului. Urcat pe aripile lui Lucifer, Adam întreprinde un zbor cosmic, asemănător aceluia al lui Cain din poemul lui Byron. Adam e îngrozit și, reîntors pe pămînt, îl regăsește în întregime înghețat. A început iarna veșnică. Soarele lucește ca un disc lipsit de căldură. Civilizația omenească a dispărut. Ultimii locuitori ai pămîntului, eschimoșii, își tirăsc pașii pe suprafața pustie a planetei îmbătrînite. Adam se trezește atunci din visul îngrozitor al istoriei. La ce i-ar mai putea servi peregrinările pe care i le rezervă viitorul? Ar dori să sfîrșească cu viața și aruncă o sfidare divinității. Dar Eva simte că va fi mamă și, în conștiința lui Adam, se trezesc îndatoririle unui părinte. Dumnezeu îl învață crezul muncii umane, în căldura dragostei pentru femeie, a cărei misiune este să sprijine lupta bărbatului. „Omule, spune Dumnezeu, luptă și crede!“. Optimismul omului este, așadar, invincibil, și progresul lui nu cunoaște sfîrșit. Ideea infinitului, intrată în imaginea universului prin operele astronomilor Renașterii, a pătruns, de asemenea, în lumea morală, ca îndemn către acțiunea fără de răgaz, dirijată spre un scop veșnic amînat, dar niciodată aholit. Madách este unul din poeții acestei teme. Nutrindu-se din filozofia idealistă, redevabil interpretării romantice a istoriei, poemul lui Madách, produs magnific al unei fantezii vizionare și deosebit de reprezentativ pentru curentele de idei ale epocii sale, este una dintre cele mai remarcabile opere create de romanticismul european în ultima lui perioadă. Această operă este bine cunoscută și apre-

ciată de cititorii români, care au luat cunoștință de ea în frumoasa traducere a lui Octavian Goga.

Am atras atenția asupra legăturilor tematice care înrudesec, într-un mod destul de izbitor, *Memento mori* al lui Eminescu cu poemul lui Madách. Una din sursele literare folosite de Eminescu a jucat, de asemenea, așa cum s-a văzut mai sus, un rol destul de important în orientarea ideologică, ca și în alcătuirea schemei literare folosite de marele poet ungar. Profunda identitate a tuturor evenimentelor istorice, concepute ca fenomene ale voinței de a trăi, izvor al tuturor relelor pe acest pământ, este o idee schopenhaueriană, pe care Eminescu a exprimat-o în mai multe rînduri în poeziile sale. Este de asemenea una din temele din *Memento mori*, notată chiar la începutul poemului: „De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne“. Dar această temă schopenhaueriană a suferit, la Eminescu, contagiunea alteia, mult mai veche, și care a cunoscut o mare favoare în literatura română. E tema instabilității soartei, și a ruinelor.

Printre operele cele mai iubite de români, mai cu seamă în fazele vechi ale istoriei lor literare, au fost *cronografele*, opere circulînd în manuscris și dobîndind, datorită largei lor difuzări, caracterele specifice cărților populare. Eminescu, mare amator de manuscrise vechi și bun cunoscător al vechii literaturi a romînilor, a citit, de timpuriu, cronografele, și poseda cîteva în biblioteca sa, cum o dovedește împrejurarea că a comunicat un astfel de manuscris, datînd din veacul al XVIII-lea, filologului Moses Gaster, care notează faptul în al doilea volum al *Crestomației* sale. Poate că în vechile cronografe a găsit Eminescu ideea de a evoca succesiunea imperiilor și a împăraților înghițiți de prăpastia istoriei. Această ultimă temă, însă, aceea a nestatorniciei soartei — *fortuna labilis* — după ce a fost utilizată de poeții antici și ai evului mediu, apare, în veacul al XVII-lea, la Miron Costin, în al său poem despre *Viața omenirii*, a cărui lamentație asupra caracterului trecător al oricărei glorii umane este deseori citată:

„Unde-s ai lumii stăpîni? unde este Xerxis?  
Alexandru Machedonu? unde-i Artaxerxis?  
Augustu, Pompei și Chezaru, ei au luat lume,  
Pre toți i-au stins vremea, ca pre niște spume.  
Fost-au Țiros împărat, vestit cu războaie,  
Cu avere preste toți plecîndu-și sub voie  
Pre Perși, Chaldei, Tătarii și Asia toată,  
Caută la ce l-au adus norocul cu roată!  
Prinsu-l-au o femeică, i-au pus capu în sînge:  
„Satură-te de moarte, Țiros, și te sînge“.

Lamentația asupra nestatorniciei soartei omenești, dovedită prin dispariția mai marilor lumii, devine un motiv literar deseori reluat de scriitorii români. Dimitrie Cantemir îl folosește încă o dată la sfîrșitul secolului al XVII-lea în al său *Divanul sau gilceava înțeleptului cu lumea*. De data aceasta vorbește un prinț: „O, lume! Știu că fost-au atîția alții, mult mai puternici decît mine, dar ce-au devenit oare? Unde sînt celebrii, admirabilii și glorioșii împărați ai Persilor? Unde-s Kyros și Cresus? Unde Xerxes și Artaxerxes? Unde-s cei ce se socoteau asemănători zeilor și cu atît mai puternici decît toți oamenii acestei lumi încît vroiau să stăpînească valurile și furtunile, poruncind trupelor lor să biciuiască marea și s-o ferece în lanțuri

ca să-i smulgă podul pe care îl construiseră în fața Chersonesului?" Cantemir regretă apoi dispariția unor alte căpetenii ale lumii, cum erau Constantin și Justinian, cei doi Theodosie, Vasile Macedoneanul și fiul lui, Leon Sophas, toți acei stăpînituri ai Bizanțului către care se îndrepta fervoarea lui, ca față de tot atîția precursori și strămoși spirituali.

Nu pot reconstitui, aici, întreaga istorie a motivului *fortuna labilis* în vechea literatură romînă. El a fost, așa cum am mai spus, deseori reluat și, apărînd încă o dată în *Memento mori*, putem spune că Eminescu valorifică, în poemul său, o sursă internă. Această sursă a înlînit, la rîndul ei, motivul înrudit al ruinelor, pus în circulație de *Ruinele* lui Volney, traduse și citite de romîni îndată după apariția lor, la finele secolului al XVIII-lea. De data aceasta nu dispariția căpeteniilor acestei lumi este deplînsă de filozof, ci a operelor lor, a marilor civilizații ale trecutului. „Ah, ce-au devenit atîtea strălucite creații ale mîinilor omului? exclamă Volney. Unde sînt meterezele Ninivei, palatele din Persepolis, templele din Balbeck și Ierusalim? Unde sînt flotele Tyrului, șantierele din Arad, atelierele din Sydon, cu mulțimea lor de mateloți, de piloți, de negustori și de soldați? . . . Templele s-au prăbușit, palatele s-au surpat, porturile s-au înnămolit, orașele au fost distruse, iar pămîntul, golit de locuitori, nu mai este decît un loc pustiu, presărat cu morminte . . .”. Tema ruinelor s-a bucurat de o mare popularitate în rîndurile poezilor romîni ai veacului al XIX-lea. O găsim deopotrivă, la Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Eliade Rădulescu, Crețeanu și alții. Aceștia au fost studiați de către Ramiro Ortiz, în frumosul său studiu *Fortuna labilis* (București, 1927) (în limba italiană). Ortiz nu arată însă că *Memento mori* aparține aceleiași serii, cu toate că poemul lui Eminescu a fost publicat încă din 1903 de Ilarie Chendi (*Preludii*, ed. I, 1903, ed. II, 1905). Această apartenență nu poate fi totuși tăgăduită. Poemul lui Eminescu este produsul unei încrucișări între motivul *fortuna labilis* și motivul subsecvent acestuia, motivul *ruinelor*.

Poetul începe evocînd lumea istoriei ca pe o lume de vis, unde își găsește refugiul. În istorie însă răul e constant, și tablourile pe care se pregătește să le înfățișeze vor dovedi-o. Iată-l, mai întîi, pe negrul nomad și idolatru, mînuind un ciocan de piatră. Babilonul, cu grădinile sale suspendate, orgiile lui Sardanapal alcătuiesc cel de-al doilea tablou. Ce au devenit magnificele cetăți de odinioară? Nomadul de azi nu știe nici măcar unde se afla vechea Ninive. Tabloul următor este consacrat Egiptului, și acesta e singurul pe care Eminescu l-a publicat în timpul vieții lui. În splendoarea naturii, în tumultul vieții, Egiptul a clădit o civilizație consacrată morții. Palestina antică este un peisaj răcoros și idilic. David își frînge harpa și imploră mila lui Dumnezeu. Solomon înalță imnuri suveranului cîresc și cîntă dragostea pămîntească. Dar totul se prăbușește, o dată cu templul din Ierusalim. Evreii s-au răspîndit pe întreg pămîntul. Episodul consacrat Greciei ne arată frumusețea surizătoare a peisajului, o natură însuflețită de genii asemănătoare ființelor umane. Filozoful, ros de îndoieli, se consolează cu frumusețile artei. Orfeu cîntă, iar natura se supune forței vrăjite a lirei sale. Iată Roma, arătîndu-se omenirii uimite. Împărații trec, urmași de cortegiile lor triumfale. Neron dă foc cetății eterne, ca să se bucure de spectacolul incendiului. Dacia, căreia poetul îi consacră cea mai mare parte a poemului, își arată frumusețea piscurilor semețe. Un popor, aproape încă de natură, trăiește în puritatea primelor ere ale umanității. Zeii lui sînt cei ai panteonului nordic, nu numai Zamolxis, dar și Odin și Freia. Iată legiunile romane, apropiindu-se cu acvilele lor, înaintînd pe podul construit de Apolodor. Traian o caută

pe tînăra Dochia, refugiată în munți. Regele dac Decebal se sinucide, dar rostește, înainte de a muri, groaznicul blestem: popoarele barbare vor distruge imperiul corupt și-l vor regenera cu sîngele lor proaspăt. Descendenții de mai tîrziu ai cuceritorului hulit vor fi Romîinii. Dar barbarii înșiși vor înceta de a mai trăi, iar lancia lui Odin se transformă într-o cruce. Urmează cîteva veacuri de întuneric: evul mediu. Lanțurile lui grele (în în sclavie inima vulcanică a popoarelor. Sclavia e abolită de Revoluția franceză. Iată căderea Bastiliei. Gîndirea lui Robespierre are rigiditatea oțelului. Napoleon aduce multor popoare libertatea, dar invadarea Rusiei atrage după sine pedeapsa. Ca un nou Prometeu, împăratul e ferecat de stîncă și meditează asupra profundeii lui dureri. Atunci, din această îndelungă experiență a oamenilor, o filozofie îndrăzneată își ia zborul. E epoca marilor sisteme filozofice. Care este însă rostul teribilei agitații a popoarelor, pentru totdeauna spulberate, pecetluite de moarte? Poetul e un dezabuzat. „Ce a mai rămas, omule, din puterea ta?“ — întreabă el. Și tot el răspunde: „Nimic“. Dacă vrem să știm adevărul, să aruncăm o privire în trecut. Fondul oricărui eveniment istoric este totdeauna identic cu el însuși, arătase Schopenhauer. Totul e zădărnice: viața ca și visul. Concepția care inspiră poemul lui Eminescu, trebuie s-o spunem, vădește un pesimism mai radical decît cel ce reiese din analiza tragediei lui Madách.

*Memento mori*, poemul lui Eminescu rămas atîta vreme necunoscut, ocupă un loc destul de ciudat în opera marelui nostru poet liric. Acesta și-a început activitatea foarte de tînăr, la revista lui Iosif Vulcan „Familia“, care apărea la Oradea. La debuturile sale, Eminescu e încă tributar înaintașilor săi, Alecsandri, Bolintineanu, Eliade-Rădulescu, cărora avea să le aducă omagiul său în poemul *Epigonii*, cu care începe o nouă fază a creației lui. Totuși, chiar din primele sale poezii — debitoare temelor și limbii predecesorilor — țîșnește originalitatea unui tînăr geniu, care a impresionat sensibilitatea contemporanilor. Eminescu n-a fost niciodată un pastîșor. Chiar în primele sale producții literare străbat accentele unei sensibilități vii, în care se îmbină, într-un mod inedit, dezamăgirea și vehemența simțirii, o mare bogăție a reflecției, darul de a cuprinde, prin inteligența și viața, mari ansambluri morale. Numai spiritele mediocre și sufletele mărginite n-au înregistrat, de la început, ceea ce era nou și viguros în poeziile acestui autor care abia depășise vîrsta adolescenței. Totul îl împingea pe tînărul Eminescu spre măreție, spre îndrăznelile supreme ale gîndirii și sentimentului. Dar romantismul european, în care Eminescu găsise izvoarele cele mai bogate și mai fecunde ale culturii sale, manifestase două direcții, nu îndeajuns de clarificate pentru înțelegerea acestui curent literar, pe bazele căruia s-au clădit toate mișcările literare ulterioare și a căror diferențiere este esențială pentru cunoașterea literaturilor moderne. Una dintre direcțiile care au constituit romantismul se caracterizează printr-o mare amplitudine, prin îndrăzneală și revoltă. Este o direcție pe care romantismul secolului al XIX-lea o moștenise din secolul anterior, și, care, după ce produsese dramele de tinerețe ale unui Goethe și Schiller, își găsise în Byron reprezentantul cel mai ilustru. Critica germană a desemnat această direcție sub numele de *titanism*. Omul romantic este titanul care, în ajunul Revoluției franceze și după acest mare eveniment ce a zguduit ordinea socială stabilită de veacuri, pune tot în discuție, uimea prin îndrăznelile sale și arăta lumii spectacolul omului singur înfruntînd ordinea universală, purtînd semnul fatidic al luptelor și înfrîngerilor sale. Karl Moor și Goetz, Faust și Prometeu, Lara, Child Harold și Don Juan sînt simbolurile acestui titanism, eroii noii mitologii, cum ar fi spus Schelling, eroi concepuți de marii

poetii care au meditat asupra soartei omului la răscrucea veacurilor. Demn de remarcat este faptul că ecoul byronismului, care s-a stins în țările Europei occidentale cu mult înainte de jumătatea veacului, continua să se facă auzit în țările din centrul și răsăritul Europei, pînă către sfîrșitul veacului, ba chiar și mai tîrziu. Un anglist român, Petre Grim, a consacrat, acum vreo patruzei de ani, influenței atît de perseverente a byronismului în literatura noastră un studiu pe care îl mai putem utiliza și azi. Nu numai Eliade Rădulescu și Grigore Alexandrescu, în generația de la 1848, au manifestat tendințe byroniene, dar și mai tîrziu încă, Granda, Macedonski, chiar Coșbuc și Cerna dădeau o expresie destul de clară, în operele lor, stării de spirit byroniene sau, cel puțin, relauă cîte o temă culeasă din poemele marelui poet englez. La rîndul lui, Eminescu s-a lăsat atras de acest curent general, astfel încît titanismul și acel amestec de scepticism și revoltă, de tristețe patetică și de deznădejde pe care le inspiră poetului tragedia lumii și istoria ei, toate aceste sentimente caracteristice byronismului sînt evidente în poemele de tinerete ale lui Eminescu, printre care *Împărat și Proletar* este cel mai cunoscut, apoi în *Memento mori*, cules din manuscrise. Ce se poate însă spune despre Madách și *Tragedia omului*? Mi se pare că și Madách, prin anumite laturi ale poemului său, aparține byronismului atît de persistent în literaturile din centrul și răsăritul european. Nu numai prin motivul zborului cosmic, cules din *Cain* al predecesorului său, dar și prin profunda disperare pe care o resimte contemplînd spectacolul lumii, poetul ungar aparține curentului byronismului care nu se epuizase în țările noastre, chiar după ce se stinsese în occidentul european. Împrejurarea se datorește faptului că, în timp ce luptele naționale și sociale ale burgheziilor occidentale ajunseseră la unele din țintele lor în țările apusene, aceleași lupte, cu arzătoarele lor probleme, rămîneau actuale pentru noi și poezii noștri, care continuau să resimtă byronismul ca pe un aliat ideologic în luptele lor încă neîncheiate.

Alături de titanism, care constituia una dintre direcțiile sale, romantismul european a mai cunoscut și o altă orientare, prin care dobîndeau expresie experiențele intime ale eului individual al poezilor. Este orientarea care triumfase, după reprezentanții mișcării Sturm-und-Drang, la romanticii germani. Un cîntec nou, alimentat uneori de temele și procedeele poeziei populare, un cîntec cum nu se mai auzise niciodată pînă atunci și a cărui acțiune directă asupra inimii cititorilor, puterea de a răscoli străfundurile cele mai adînci ale sensibilității și de a provoca revărsarea unui prea plin sufletesc prin spovedania poezilor, stătea la originea acestei reînnoiri a lirismului european, alt rezultat tot atît de important al romantismului. Eminescu aparține și el acestui curent. Ca și Novalis și Brentano, ca și Eichendorf și Heine, Eminescu înscrie, la rîndul lui, un capitol remarcabil în lirismul romantic, ale cărui motive, emoții, procedee literare sînt deseori și ale sale. Trebuie să spunem că există un anumit conflict între cele două tendințe romantice care își disputau inima și modul de expresie al poetului nostru, ca și pe acele ale lui Madách. Dar, după debutul său furtunos și titanic, Eminescu s-a lăsat antrenat de cercul „Convorbirilor literare“, revista literară care a jucat uneori un rol hotărîtor în orientarea gustului public. Cercul „Convorbirilor literare“, al căror *spiritus rector* era criticul Titu Maiorescu, constituia o adunare conservatoare, afiliată partidului politic al marii moșierimi. Pentru faptul că a aderat la acest cerc literar și că și-a desfășurat activitatea acolo, pînă la sfîrșitul prematur al carierei sale, Eminescu n-a mai putut da o mai amplă extindere posibilităților titanești și revoluționare ale geniului său. Așadar, celălalt aspect al bogatului lui talent a devenit pre-

cumpănitor, și tinerii cititori care urmăreau scrierile lui Eminescu, în „Convorbiri literare”, cu o încântare ale cărei urme le regăsim în nenumărate mărturii transmise de epocă, l-au cunoscut pe Eminescu mai ales ca poet al iubirii și al naturii care mîngîia inima lui melancolică și iubitoare. Primii cititori ai lui Eminescu, acei care aveau douăzeci de ani între 1870 și 1880, sînt făuritorii celei dintîi imagini literare a lui Eminescu și acei care au impus-o publicului și criticii literare într-un răstimp destul de îndelungat. Totuși, studiarea postumelor, mai ales după publicarea lor în ediția critică a lui Perpessicius, este pe cale de a modifica imaginea lui Eminescu, așa cum ne-a transmis-o epoca anterioară.

În astfel de condiții, *Memento mori* și toate poemele care se înrudesesc cu el capătă pentru noi o importanță și o semnificație nouă. Tot astfel, afinitatea lui cu Madách, manifestă prin similitudinea a două dintre operele lor cele mai expresive, prin izvoarele comune care le-au îmbogățit și prin starea sufletească a cărei mărturie patetică o aduc, toate aceste circumstanțe fac ca paralelismul literar între Madách și Eminescu să ni se prezinte ca o problemă de cel mai mare interes pentru cercetarea comparativă a literaturilor.

Iată dar doi poeți lucrînd independent unul de celălalt. Ei au trăit în două țări care au făcut experiențe analoge în trecutul lor. Felul cum au luat sfîrșit evenimentele din 1848 le-a fînt speranțele. Madách urmărise aceste evenimente cu participarea inimii sale înflăcărate și a trebuit să suporte detențiunea pentru vina de a fi oferit ospitalitate unui refugiat politic. Eminescu, la rîndul său, și-a manifestat de nenumărate ori simpatia pentru revoluția de la 1848, pe care o socotea ca pe o perioadă însuflețită de spirit național. Nu numai că cele două țări treceau acum printr-o perioadă de decadentă, dar întreaga Europă era dominată de reacțiunea burgheză; aceasta își luase măsurile pentru ca asemenea amenințări, sub povara cărora fusese pe punctul de a se prăbuși, să nu se mai repete. Se formează o stare de spirit asupra căreia pesimismul își pune pecetea. Este epoca în care filozofia lui Schopenhauer, al cărui sistem filozofic data încă din 1819, devine cunoscută. Deceniul între 1860 și 1870 este răstimpul celei mai mari răspîndiri a gîndirii schopenhaueriene. Cei doi poeți se hrănesc din această filozofie și găsesc în ea alimentul spiritual de care sufletele lor impregnate de tristețe, dacă nu chiar de disperare, aveau nevoie. Acești doi poeți compun două opere poetice de o înaltă valoare: unul, o tragedie, al doilea un lung poem epic, unul utilizînd stilul reflecției, celălalt făcînd un loc deosebit imaginilor strălucitoare; două poeme cu temă asemănătoare, în care dobîndește expresie concepția pesimistă a istoriei, mai aprigă la Eminescu, păstrînd, într-o anumită măsură, lumina unei nădejdi, la Madách.

Acești doi poeți sînt strămoșii noștri spirituali. Sînt fericit să le pot aduce omagiul pe care-l datorăm marilor spirite ale popoarelor noastre. Ei au fost martorii timpului lor. Datorită lor, înțelegem mai bine acel timp, cu tristețile, revoltele și aspirațiile lui. Și din amărăciunea lor distilăm suc regenerativ cu care hrănim energia zilelor de azi, în care cele două popoare, mergînd alături, pe același drum, își aduc contribuția la formarea unei umanități noi, demne, libere și drepte.





# IMAGINEA GRECIEI ANTICE ÎN *MEMENTO MORI* DE EMINESCU

*Memento mori*, uimitorul poem de tinerețe al lui Eminescu, conține pe lângă evocarea atîtor civilizații, a căror dispariție succesivă îl duc pe poet la concluzia pesimistă asupra zădărniceii istoriei, o imagine a Greciei antice, unică în istoria literaturii noastre pînă la etapa eminesciană și ale cărei elemente, a cărei tendință generală, manifestînd un curios paralelism cu alte moduri de reflectare a lumii elenice, merită a fi analizate și cunoscute mai de aproape.

Poemul *Memento mori* a fost scris de Eminescu în epoca studiilor sale la Viena, probabil în anul 1871-1872, și a rămas în manuscrisele sale, pînă cînd Ilarie Chendi a atras atenția asupra lui (în *Preludii*, 1903). Existent în două versiuni, editorii au recunoscut, de la început, superioritatea versiunii a doua, devenită populară prin publicările ei succesive de către G. Călinescu (în „Romînia literară” din 1932) și Perpessicius (în ediția critică a *Operele lui Eminescu*, vol. IV, 1952 și V, 1958). Studiile asupra întinsului poem eminescian au rămas însă la începutul lor, căci în afară de considerațiile pe care le consacră Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935 și de comunicarea mea asupra lui *Madách și Eminescu* (în „Viața Romînească”, 1962), istoricii și criticii literari nu s-au oprit încă asupra grandiosului poem, vrednic în toate felurile a fi mai bine cunoscut. Există în această operă o asemenea bogăție de teme poetice, o astfel de profuziune a fanteziei vizionare, un substrat de idei atît de profunde, încît cercetarea găsește aici un domeniu greu de istovit. Produs al unei precocități geniale, *Memento mori* luminează tendințele poetului în prima fază a creației sale, dar ne revelă și multele lui izvoare, atît de importante cînd este vorba de înțelegerea unui autor în care spontaneitatea închipuirii s-a îmbinat tot timpul cu reflecția și experiențele vieții cu acele ale culturii.

Aceste din urmă experiențe au fost foarte numeroase pentru Eminescu și numărul, ca și varietatea lor, fac parte dintre caracteristicile poetului. În această privință este interesantă comparația dintre *Memento mori* și *Anatolida* lui Heliade-Rădulescu, alt poem asupra trecutului uman, compus cu puțini ani înainte de elaborarea vieneză a lui Eminescu. În timp ce Heliade, în poemul lui miltonian, rămas de altfel neterminat, utilizează aproape numai teme biblice, sporite cu unele reminiscențe din lecturile lui relative la legende vechiului Orient, și rămîne astfel

în sfera tradițională a culturii religioase, orizontul istoric al tinărului Eminescu pare mult mai larg. Începînd șirul evocărilor sale cu aceea a epocii de piatră, trecînd prin Babilon și Ninive, prin Egipt și Palestina, prin Grecia, prin Roma și Dacia, prin epoca migrațiunii popoarelor și prin evul mediu, prin Revoluția franceză și prin epoca napoleoniană, Eminescu pare a fi folosit întreaga cercetare modernă ieșită din romantism. Purtătorul procesului istoric nu mai este, pentru el, omenirea, concepută ca un întreg unitar și omogen, așa cum apare în sintezele poetice și filozofice ale antichității și ale timpurilor moderne, la Lucretiu, la Milton sau la Rousseau. Purtătoarele procesului istoric sînt pentru Eminescu, ca și pentru poeții sau pentru filozofii romantici, pentru Hugo sau Madách, pentru Hegel, Quinet sau Michelet, diferitele popoare care, succedîndu-se pe scena lumii, au dat problemei umane tot alte și alte soluții, în acord cu felul lor de viață, cu natura teritoriului locuit de ele, cu geniul lor.

Printre aceste popoare, vechii greci nu inspiraseră încă o pagină de evocare unui poet român, cînd Eminescu îi consacră episodul din *Memento mori*, atît de surprinzător nu numai prin splendoarea viziunilor, dar și prin acel fel de a construi imaginea culturii eline, într-un acord curios cu caracteristicile aceleiași imagini la unii din cercetătorii contemporani apăruiți în alte culturi. Evocarea începe cu peisajul grec:

„O, lăsați să moi în ape oceanice a mea liră!  
Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire,  
Cu-ale cerului icoane, cu a cerului azur;  
Să înalț munții Greciei, scînteind muiți de soare,  
Cu dumbrave prăvălite peste coaste rizătoare  
Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur“.

Templele „multicolore“ se ridică deasupra stîncilor, parcă „munții-n braț de piatră le ridică și le-arat/ Zeilor din ceruri“. Vulturi „gri“, cu „priviri țintate“, atîrnă asupra lumii. Marea înconjură întregul relief, încît Grecia pare că „se naște din întunecata mare“. În peisajul scăldat de „izvoare“, de „rîuri cristaline“, din mijlocul „codrilor negri“, se vede un oraș „cu dome albe strălucind în verde crîng“. Cine este acest oraș cu dome (= domuri) albe? Dacă prin „dom“, poetul înțelege biserică și, prin extensiune, o construcție închinată cultului, adică un templu, mulțimea lor poate fi caracteristică mai multor cetăți grecești. Dar dacă prin „dom“ se înțelege „cupolă“, cum lucrul este foarte posibil, această formă constructivă, cultivată mai mult la Roma și în Bizanț, nu este o caracteristică a peisajului urban al Greciei vechi și înseamnă, sub pana lui Eminescu, o contaminare de imagini, prelungită în vocabular prin folosirea cuvîntului „urbe“ pentru cetate greacă, în versul: „Jos la poala urbei mindre a ei /ale mării/ sunete se sparg“.

După evocarea peisajului, urmează aceea a lumii mitologice. Nimfele albe se scaldă în apele mării. Un satir le urmărește în dumbrava întunecată, în „noaptea dumbrăvană: „Dintr-o tuf“ ivește Satyr capu-i chel, barba-i de țap,/ Lungi urechi și gura-i strîmbă, cîrnu-i nas“. Satirul își stoarce „lacom poamaneagră-n gură“. Mai departe același satir „beat de must, chicotind, a lui ureche cu flori roșii o-ncoroană“. Sînt imagini cum artele plastice fixaseră de multă vreme. Mai cu seamă barocul mitologizant reluase adeseori motivul nimfelor urmărite de un satir sau pe acesta din urmă încoronat de flori în timpul libațiunilor lui, cum puteam vedea în unele

din tablourile lui Rubens, de pildă în *Pan și Syrinx* din galeria Buckingham de la Londra sau în *Bătrînul Silen* de la Munchen, care putuseră cădea, în vreuna din nenumăratele lor reproduceri, sub ochii tînărului Eminescu. Tabloul mitologic se completează cu *Filomela* care „împle codrii cu suspine de-amoroși” și cu „Joe preschimbat în tînăr cu immobili ochi sub gene” / Pîndind „umbra mlădioasă a unci fete pămîntene”, desigur una din multele iubite pămîntene ale lui Jupiter, Alcmena sau Antiopa, Leda, Europa, Io sau Semele. Poetul ține să ne lămurească și sensul imaginației mitologice a grecilor, produsul unei comunități cu natura însuflețită în toate aspectele ei, izvor permanent al poeziei. Pentru vechii Greci, undele și crengile vorbesc, frunzele își încredințează tainele lor, crengile se sărută, stelele sînt ochi care surd. Deci „cine-are urechi s-audă ce murmur’ gurile rele și vorbărețele valuri și prorocitoare stele”: universul antropomorfic al vechilor greci va inspira de-a pururi „arfa de cîntări bogată” a poetului.

Dar după această evocare idilică a naturii și a mitologiei grecești, urmează aceea a culturii. Tonul se schimbă. Filozoful grec își urmează meditația lui îndure-rată și perplexă, bîntuită de mari îndoieli:

„Dar în camera îngustă lingă lampa cea cu oliu  
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu:  
În zădar el grămădește lumea într-un singur semn;  
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,  
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete —  
Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn”.

Cine e acest filozof dominat de melancolia cugetării lui? Indicațiile poetului sînt prea sumare pentru a-l putea identifica. Dar dacă ne gîndim că, pînă a ajunge la marile afirmații idealiste ale optimismului socratic, gîndirea greacă a traversat lunga epocă a reflecției pesimiste asupra lumii, cu Anaximandru, cu Heraclit, cu Empedocle, filozofi deopotrivă ai devenirii lumii și ai stingerii ei finale, ne vine a spune că imaginea eminesciană a filozofului grec este culeasă din epoca presocratică, din lumea cugetării veacului al VI-lea și al V-lea. Toți acești filozofi încearcă să găsească substratul original și comun al lumii, fiecare din ei „grămădește lumea într-un singur semn”: Anaximandru crede a-l găsi în *apeiron*, în infinitul nedeterminat, Heraclit în focul primordial din care au derivat celelalte elemente, Empedocle în *sphairos*, în sfera armonică a tuturor elementelor, înainte de dezbinarea și risipirea lor. Îi unește pe toți acești filozofi viziunea lumii ca luptă, ca neîmpăcată contradicție, pînă la întoarcerea ei în haosul primitiv sau pînă la absorbția ei în conflagrația universală. Singur Empedocle își anină speranța de principiu iubirii, de *philia*, prin care iau naștere noi lucruri, îmbinări noi de elemente în lume. Dar și pentru Empedocle, iubirea se luptă neconținut cu discordia, *philia* cu *neikos*, astfel încît întreaga lume este un „cîmp al durerii”, *atis leimon*, după cum fusese și pentru Anaximandru, și pentru Heraclit. „Gîndirea în doliu” a filozofului grec, despre care vorbește Eminescu, este gîndirea presocratică, către care interesul filozofic, în epoca pesimismului burghez, începuse să se orienteze de mai multă vreme. Schopenhauer îl citează pe Empedocle în diferite puncte ale scrierilor sale, de pildă în *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, 1819, II § 27, vol. II, 1844, II, 22, 23, 26, apoi în scrierea de bătrînețe *Parerga und Paralipomena*, 1850, I, capitolul *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*, unde Empedocle este prețuit pentru

teoria sa relativă la *philia kai neikos*, în care recunoștea o anticipare a propriei sale teorii asupra voinței universale, apoi pentru pesimismul lui. Dacă alte secole selectaseră din filozofia grecilor alte aspecte, scolasticii pe Aristoteles, umanistii Renașterii pe Platon, materialistii mai noi pe Epicur, secolul al XIX-lea, în epoca în care se formează concepția pesimistă a lumii, arată o aumită preferință gânditorilor presocratici, ale căror idei sînt studiate de Diels în scrierile doxografilor greci încă din 1879, și ale căror fragmente vor fi publicate de același filolog în grecește și în limba germană în renumitele *Fragmente der Vorsokratiker* din 1903, răspunzînd unui interes meru în creștere. În aceeași vreme în care istoria filozofiei grecești este supusă unei noi valorificări sub reflectoarele pesimismului schopenhauerian, un tânăr filolog clasic și filozof, devenit de curînd profesor al Universității din Basel, Friedrich Nietzsche, concepe scrierea, de altfel neterminată, *Filozofia în epoca tragediei grecești* (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*), publicată din manuscrise, și în care se consolidează conceptul unui pesimism grecesc presocratic. Este un moment al cercetării și al înțelegerii vechii Grecii, pe care îl ilustrează și fulgerarea viziunii filozofului grec în *Memento mori* de Eminescu.

Sub același vâl al durerii de a trăi își reprezintă poetul nostru și arta greacă. Iată portretul eminescian al sculptorului grec:

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară,  
Dalta-i tremură... Înmoae cu gîndirea-i temerară  
Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg,  
Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire,  
Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire —  
O durere-ncremenită printre secolii ce trec”.

Cum s-a putut forma, la Eminescu, imaginea unui *sculptor orb*? Răspunsul nu este ușor de dat. Totuși, dacă ne gîndim că de la Platon și de la Plotin, s-a răspîndit ideea că lucrarea artistică începe cu viziunea interioară a operei viitoare, *endon eidos*, se poate formula un răspuns la întrebarea de mai sus. Un estetician german, Erwin Panofski, în *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924, a reconstituit istoria vechiului topos al „viziunii interioare” ca prima și esențiala fază a creației artistice. Teoria „viziunii interioare” s-a opus aceleia a artei ca „imitație”, *mimesis*. Statuia lui Zeus de Phidias, se zicea, n-a putut fi produsă pe calea imitației, fiindcă nici un muritor n-a putut avea măreția și frumusețea imaginii realizate de sculptor. Această imagine n-a putut apărea decît ca o viziune a fanteziei artistului. În același fel, după secole, adus să se pronunțe asupra împejurărilor în care a luat naștere chipul Galateei, Raffael Sanzio, într-o scrisoare adeseori citată, către Baldassare Castiglione, afirma că, în lucrarea artistică, el se folosește de o anumită „idee”, *io mi servo di una certa idea*. Nu cumva atunci Raffael ar fi rămas același mare artist chiar dacă neavînd brațe, el n-ar fi putut picta nici una din pînzele lui? Întrebarea și-a pus-o pictorul Conti, citat odată de Lessing. Dar dacă se poate concepe un *Raffael fără brațe*, capabil să privească cu ochiul fanteziei sale viziunile cele mai sublime ale artei, se poate înțelege și cum s-a format imaginea unui „sculptor orb”. Această imagine mi se pare a fi, la Eminescu, un moment din dezvoltarea milenară a motivului *endon eidos*. Antichitatea ne-a transmis legenda poetului orb, a lui Homer. Poetul modern îi adaugă pe aceea a sculptorului orb, pipăind „marmura clară”, mlădiind „cu gîndirea-i temerară piatra

rece". Ca și Raffael, acest sculptor orb nu este dirijat decât de „gîndirea“ lui, de o viziune a fanteziei. Dar fiindcă n-o poate vedea aieva, fiindcă arătarea ei eternă și nemișcată „palida-i, eterna fire, stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire“, pare a sfida vremelnicia și agitația umană, opera întregită de sculptorul orb este ca „o durere-ncremenită printre secolii ce trec“. Năzuința spre eternitate a artistului se îndurează de felul trecător al împrejurărilor omenești. Ne-a provenit din antichitatea legendară amintirea unui alt sculptor îndurerat, a lui Pygmalion, plîngînd lipsa de viață a frumoasei statui feminine modelată de el și pe care, milostivă, Afrodita o învie în cele din urmă. Sculptorul orb al lui Eminescu este îndurerat de o altă discrepantă dintre artă și viață, de abisul dintre veșnicia artei și vremelnicia vieții, prin care acestea din urmă este sortită a rămîne de-a pururi străină și neprimitoare pentru marile idealuri ale artei. Pătrundem astfel în sfera de idei estetice ale tînărului Eminescu, atît de îndatorat amintirilor clasicismului și care, în aceeași epocă în care întocmea marele poem al lui *Memento mori*, compunea și cealaltă poemă consacrată jalei trezite de conștiința abisului dintre artă și viață, dintre puritatea uneia și josnicia celeilalte, *Venere și Madonă*.

Pe același fundal de durere se detașează, pentru Eminescu, și creația muzicală a grecilor. Strofele următoare se organizează în jurul imaginii lui Orfeu, cîntărețul legendar al grecilor, acela care prin vraja cîntecului său mișcase stîncile și, adaugă poetul, imprimase universului legile lui călăuzitoare, acelea prin care universul a devenit un întreg armonios, un „cosmos“. Orfeu, stăpînit de o durere adîncă, ar fi putut azvîrli harfa lui în chaos și lumea și-ar fi pierdut atunci ritmurile și măsurile. Dar Orfeu, ne spune Eminescu, variînd tema tradițională a azvîrlirii în mare a lirei de către bacante, și-a cufundat-o singur în undele mării, imprimîndu-i acesteia cîntecul etern prin care întreaga gîndire a grecilor a dobîndit armonia ei. Dar ascultați pe poet:

„Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată  
Stă Orfeu — cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată...  
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind  
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării,  
Glasu-i, ce-nvîase stîncă, stîns de-aripa disperării,  
Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint.

De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări înflată,  
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,  
Ar fi curs în văi eterne, lîn și-nceț ar fi căzut...  
Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune  
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,  
În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia văzute  
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute  
Ar fi isvorit în riuri într-un spaț despopsat;  
Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere  
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere  
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un atom luminat.

Dar el o svîrli în mare... Și d-eterna-i murmurire  
 O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,  
 Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amor.  
 De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,  
 În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere  
 Și cu-albastrele ei brațe țărmi-i mîngîc-n zădar.

Amintirile pitagoreice ale acestor strofe sînt evidente. Numerele și raporturile dintre ele sînt principiile constitutive ale lumii, ne învață pitagoricienii. Aceleași raporturi alcătuiesc armonia muzicală, pe care universul o reproduce și cîntarea sferelor o întonează. Adevărata cunoaștere este cunoașterea raporturilor numerice dintre lucruri. „Fără aceasta, scria Philolaos (fr. 12 D.), totul este nelimitat, nelămurit și întunecat; căci natura numărului este dătătoare de cunoaștere, călăuzitoare și învățătoare... Nimănui nu i s-ar lămuri ceva din firea lucrurilor, nici raportul fiecărui lucru cu sine însuși, nici raporturile dintre lucrurile deosebite, dacă n-ar exista numărul și esența lui... Natura numărului și puterea lui pot fi observate nu numai în lumea zeilor, dar și în toate operele și vorbirile oamenilor, ca și în domeniul lucrărilor tehnice și în muzică. Natura numărului nu îngăduie nici o iluzie, și tot atît de puțin o îngăduie armonia“. Adevărata cunoaștere era deci, pentru pitagoricieni, cunoașterea matematică, așa cum o obține observarea raporturilor numerice dintre lucruri și armonia muzicală. Esența realității este matematică și muzicală. De la acest principiu pitagorician, pe care și l-a însușit în timpul studiilor sale filozofice, Eminescu a putut trece la mitul după care cîntarea lui Orfeu a dat lumii măsurile și legile ei. Fără armonia harfei lui Orfeu, lumea s-ar fi destrămat în haos.

Totuși, printr-o întoarcere a gîndirii care dă pasajului un puternic accent dramatic, după ce evocase structura matematic-stabilă a universului, Eminescu se întreabă dacă nu cumva lumea se găsește totuși în proces de destrămare:

„Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?  
 Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade?  
 Oceănele-nfinirși o cîntare-mi par' c-ascult.  
 Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?  
 Poate-urmeaz-a arfe'-antice suspinare acriană, ;  
 Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult“.

Poetul ascultă deci „armonia din pleiade“, cîntarea sferelor despre care vorbiseră pitagoricienii. Această cîntare exprimă „o durere lungă, vană“, și îndoiala poetului îl face să se întrebe dacă universul nu cumva „pe nesimțite cade“? *Memento mori* este poemul morții succesive a civilizațiilor, și melancolia meditației îl face pe poet să asculte cîntecul de jale al universului în cădere.

*Memento mori* este o compunere tipică pentru faza schopenhaueriană a lui Eminescu. Interpretarea fenomenului grec, în această operă poetică, se resimte de sfera de idei a tinereții poetului. Lumea greacă, îndată ce se desface din comunitatea ei cu natura idilică, răsfîrîntă în vechile mituri, este, pentru poetul nostru, o lume a durerii. Fondul creațiilor grecești în filozofie și artă ar fi pesimist-melancolic. O asemenea imagine a Greciei antice întîmpinăm de altfel nu numai la Eminescu, dar și la alte spirite ale aceleiași epoci.

Acum câțiva ani am dezvoltat, la Facultatea de filologie din București, un curs despre *receptarea antichității în literaturile moderne*. Un moment deosebit de interesant al acestui lung proces îl constituie secolul al XVIII-lea german. Față de multele contradicții aglomerate către sfârșitul absolutismului și față de formele artificiale pe care viața și arta le dobândiseră în aceeași epocă, se produce o reacție, care, la J.-J. Rousseau, ia forma întoarcerii către natură, în timp ce la neo-umanității germani se constituie ca înapoiere către idealurile culturii grecești. Între aceste două moduri ale reacțiunii există o afinitate profundă, deoarece, pentru scria de cugetători, de artiști și de poeți care propun germanilor, la mijlocul și în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, vechile idealuri grecești, acestea erau prezentate ca produsele unei umanități apropiate încă de natură, trăind în pașnică și fericită împăcare cu ea. Povestind în *Dichtung und Wahrheit* amintirile sale din vremea înflăcăării sale tinerești pentru arta antică, o artă mai adevărată prin apropierea ei de natură, Goethe ne-a făcut să înțelegem limpede sensul și motivele generatoare ale neo-umanismului german.

La începutul întregului curent stă Johann Joachim Winckelmann care, înainte de a da renumita lui *Istorie a artei antice*, publică în 1755 memoriul: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, unde se propune artiștilor vremii modelul grecesc. În această scurtă lucrare, mult citită la vremea ei și mai târziu, se constituie ceea ce a devenit pentru mai multe generații imaginea *Greciei senine*. Vechii greci, ni se spune, trăiau sub un cer blând și curat; prin cultură fizică și prin sobrietate își mențineau frumusețea; nu apăruseră încă bolile care, în lumea modernă, au făcut să degenereze popoarele și au mutilat frumusețea lor fizică; legile societății nu aveau caracterul constrângător al rânduie-lilor Orientului; oamenii se consacrau plăcerii și bucuriei și prosperitatea burgheză nu pusese încă lanțurile ei libertății moravurilor; simțul de omenie al grecilor nu se complăcea în spectacole sîngeroase ca, mai târziu, la Roma; sufletul grecesc trăia în fericită împăcare cu sine. Nu este de mirare atunci că, avînd ca model o umanitate atît de frumoasă și fericită, arta grecească poate fi propusă ca ideal. Caracteristica artei grecești este o „nobilă simplitate și o măreție liniștită” (*edle Einfalt und stille Größe*) și, făcînd ale sale aceste însușiri, arta neo-umanismului ar fi putut produce reforma morală devenită atît de necesară.

A fost un îndemn mult ascultat în epocă. Nenumărate sînt glasurile care se ridică pentru a proslăvi seninătatea fericită a Greciei antice, pentru a o opune și a o recomanda vremurilor noi. În *Zeii Greciei* (*Die Götter Griechenlands*), una din poeziile lui cele mai caracteristice, Schiller proslăvește darul grecilor de a însufleți natura în mituri, cultul consacrat de ei frumuseții, inocența lor în plăcere, acceptarea senină a morții. *Zeii Greciei* de Schiller este un poem tipic winckelmannian. Același caracter îl are poemul lui Holderlin *Griechenland* din 1794, scris sub evidente influențe schilleriene, ca și alte multe opere ale aceluiași poet. Goethe a reluat adeseori aceeași temă și, în *Faust*, însoțind pe eroul lui cu Elena, dă o expresie simbolică aspirației epocii sale către frumusețea greacă și către seninătatea împăcată cu sine a lumii grecești. Cine va scrie odată istoria imaginii Greciei senine în literaturile moderne? Acel care și-ar propune această cercetare ar trebui să recompună imaginea seninătății grecești din zeci, din sute de documente.

Romantismul veacului următor creează o altă imagine a Greciei antice. Este caracteristic, din acest punct de vedere, faptul că Victor Hugo, în *La légende des siècles*, nu-și culege evocările sale din lumea mitologiei olimpice, nici din epoca

în care s-au format seninele arătări ale artei clasice. Grecia lui Hugo este aceea a titanomahiei. Titanii se luptă cu zeii. Jupiter este un tiran. Este deplînsă dispariția epocii de fericire și inocență a lui Saturn. A căzut o umbră mare asupra lumii. Universul a devenit nocturn. Zeii sînt niște parveniți plini de cruzime. Au înlăntuit pe titani în adîncimile pămîntului. Se aude strigătul de durere al lui Prometeu. Acteon este sfîșiat de cîinii Diane. Nu se cunoaște crima lui Adonis. Atlas este strivit de greutatea sarcinii purtată pe umeri. Tifeu se zvîrcolește în mijlocul flăcărilor. Dar Phtos scormonește adîncurile pămîntului și ajunge să-și rupă lanțurile. Zeii olimpici încremenesc cînd îl văd apărînd în lumină. Cînd trece din lumea mitologiei în aceea a legendei și a istoriei, Hugo evocă împlîmirile teribile de la curtea din Argos. Clytemnestra își pregătește crima. Se aude țipătul Casandrei. Începe un vis de groază pentru Grecia. În armatele lui Xerxes au intrat sciții care umblă goi, macronul cu un cap de cal drept cască, paflagonianul încălțat cu piei de tigru, tracul cu sulița de zece coți, negrii libieni cu topoare de piatră. Înaintează cei zece mii de persani, îmbrăcați în aur sub pieile de zebra sau lup, garda regelui-zeu. Îi întîmpină, la Termopile, Leonida și cei trei sute ai săi. Temistocle pune la cale lupta de la Salamina. Flota persană se retrage și Grecia este salvată; dar se profilează de pe-atunci, în zările viitorului, marea încercare a războiului peloponeziac.

Sîntem departe deci, o dată cu evocările lui Hugo, de senina Grecie a lui Winkelmann, a lui Schiller, a lui Goethe, a lui Holderlin. Grecia lui Hugo este aceea a luptei titanilor, a tiraniei lui Joc, a revoltei forțelor comprimate de această tiranie. Este Grecia sumbreelor împlîmări din epoca războiului troian, menținute în amintirea poporului de poeții tragici. Este Grecia luptelor pentru ființa și libertatea ei, din care se desprinde caracterul patriotului, înțelepciunea marelui strateg. Nu mai avem de-a face cu frumoasele apariții ale statuarii clasice grecești, cu omul senin, gustînd împăcat cu sine fericirea de a trăi, plin de noblețe prin lipsa conflictului cu sine și cu lumea. Grecia văzută de romanticul Hugo este o lume agonică, tragică și eroică. S-au schimbat vremurile și, pentru noile nevoi apărute, Grecia îndreaptă un alt chip al ei către oamenii secolului al XIX-lea.

Orientarea poezilor este urmată și de cercetarea erudită. În același an în care Eminescu scria, la Viena, poemul *Memento mori*, un mare istoric elvețian, Iacob Burckhardt, ținea la Universitatea din Basel cursul său despre civilizația greacă, devenit mai tîrziu renumita operă *Griechische Kulturgeschichte*. Însumînd mai multe rezultate ale cercetării istorice și filologice mai vechi sau mai noi, Burckhardt ajunge la o altă imagine a Greciei vechi decît aceea devenită tradițională.

Religia greacă, arăta Burckhardt, este lipsită de moralitate. Frica de zei n-a fost niciodată respect față de ei. *Die Furcht vor ihnen war im ganzen keine Ehrfurcht*. Cetatea greacă, de la ale cărei drepturi erau excluși sclavii, metecii și femeile, era plină de nedreptăți, cum constată cu jale Hesiod. Virtutea greacă prin excelență, cumpătarea, *sophrosyne*, era reacția negativă la amenințările care porneau de la zei, de la natură, de la soartă. Înțelepciunea lui Cressus este o simplă prudență. Relațiile dintre cetăți sînt dominate de cel mai crud drept al războiului. Deși Alceu a spus odată că „iertarea este mai bună decît răzbunarea“, se găsește la poeți și afirmarea unui principiu opus, de pildă la Theognis, care recomandă lîngșirea puternicilor pentru a-i putea zdrobi mai bine cînd cad sub puterea ta. Legenda, și tragedia nutrită din legendă, amintesc de nenumărate cazuri de răzbunare. A încercat-o Niobe, „mater dolorosa a mitului“, cum o numește Burckhardt. Grecii nu se sfîșesc să mintă, o înclinare din care a ieșit vorba despre *graeca fides*. Herodot



povestește că regele Kyros a spus unui sol grec că nu se teme de niște oameni care se adună în piața publică pentru a se înșela unii pe alții cu jurăminte mincinoase. Sentimentele umane, chiar ale croilor, sînt nu numai lipsite de generozitate, dar sînt chiar crude. Jubilarea învingătorului în fața nenorocirii învinsului ne izbește adeseori, chiar la Homer. Difamația poetică devine un gen literar chiar de la Archiloch. Cetățenii trăiau sub teroarea denunțătorilor de profesie, a sicofanților. Sarcasmul lui Aristofan n-a cruțat nici justiția, nici poporul. În fața răutății generale, sufletul se înăsprește. Cinicii și stoicii fac din insensibilitate o virtute a filosofului. Aceste și alte multe trăsături ale caracterului grec compromis cu totul imaginea idilică a lui Winkelmann.

Față de experiența grecească a vieții, nu este de mirare că pesimismul, adică răspunsul negativ dat întrebării despre valoarea vieții, este, după Burckhardt, o trăsătură foarte generală a concepțiilor filozofice grecești. Mitul lui Prometeu a menținut în adîncimea conștiinței grecilor acuzația rebelă împotriva zeilor și a destinului. Numeroase sînt valorificările existenței omenești în *Iliada*: „Omul a fost menit de zei să trăiască în jale”; „din tot ce respiră și se trăște pe pămînt, omul este ființa cea mai nenorocită”. La pragul lui Zeus stau două urne: nimeni nu se înfruptă numai din cea bună, cei mai mulți se îndestulează numai din cea rea. Pindar credea că pentru un lucru bun, zeii dau oamenilor două lucruri rele. Din cele cinci vîrste ale omenirii, descrise de Hesiod, fiecare din ele este mai rea decît cea precedentă. Astfel de reflecții și alte multe, adunate de Burckhardt cu mare sîrguință, alcătuiesc ceea ce acest învățat numește „preistoria pesimismului grecesc”. Timpurile istorice înmulțesc mărturiile de același fel în operele filozofilor și ale poezilor. Firește, frumusețea naturii este recunoscută de greci, dar viața omenească „este făcută din frică și durere și, după ce norocul a zîmbit cuiva, Nemesis urmează neapărat”, spune o epigramă a *Antologiei*, atribuită lui Esop. Euripid este de părere că „nimeni nu se poate sustrage suferinței, dar înțelept este acela care o suportă cu noblețe”. „Nu există viață fără jale, zicea Sofocle, dar fericit este acela care o încearcă mai puțin”. Viața omului este, după Pindar, ca „visul unei umbre”. Și corul bătrînilor cîntă în *Oedip la Colona*: „Să nu te fi născut, o, omule, ar fi fost fericirea ta cea mai mare; dar fiindcă ai văzut lumina zilei, cel mai bun lucru pentru tine este să dispari cît mai repede”.

Nu putem da aici nici măcar o slabă idee despre bogăția materialului de referințe al lui Burckhardt, la începutul celui de-al doilea volum al operei citate, adevărată antologie a pesimismului grecesc, dar chiar puținul cît am spicuit justifică vederea lui generală, cînd scrie: „O dată cu umanismul german în secolul al XVIII-lea, s-a crezut că lucrurile sînt cu totul clare în ce-i privește pe vechii greci: privind numai eroismul lor războinic și conștiința lor cetățenească, arta și poezia lor, frumoasa lor țară și clima ei fericită, au fost socotiți fericți. Poezia lui Schiller *Zei Greciei* a cuprins această presupunere într-o singură imagine, al cărei farmec nu și-a pierdut nici azi puterea. Se socotea cel puțin că atenienii secolului lui Pericle au trăit numai în fericire. Este una din cele mai mari falsificări ale judecății istorice, cu atît mai irezistibilă cu cît era făcută cu nevinovăție și convingere. Se trecea cu vederea protestul strigător al întregii tradiții literare, care, începînd cu mitul, a acuzat și a deplîns viața omenească. Cît despre viața întregii națiuni grecești, privirea era atinsă de orbire cînd considera numai laturile ei atrăgătoare și nu trecea dincolo de lupta de la Cheroneia (*op. cit.*, ed. Kroner, II, p. 30—31). Burckhardt era conștient că imaginea sa greacă, substituită aceleia constituite în secolul al

XVIII-lea și devenite tradițională, era construită dintr-o anumită perspectivă, din aceea a timpului și a afinităților sale. Într-un rînd el scrie: „Nu putem descoperi decît ceea ce este în noi înșine și ceea ce răspunde preocupării noastre”. Tendința proprie și preocuparea intimă a lui Burckhardt se formaseră în epoca răspîndirii pesimismului schopenhauerian, un fenomen pe care nu-l putem înțelege decît în legătură cu criza morală a burgheziilor moderne în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu acea criză care produce și alte manifestări paralele, ca de pildă întreaga mișcare literară care își dă singură numele de „decadentism”, un termen menit, de altfel, unei rezezi îmbogățiri a înțelesului său.

Printre ascultătorii lui Burckhardt la Universitatea din Basel, lua loc în primele rînduri ale sălii de curs, un tînăr coleg al marului istoric, instalat de curînd ca profesor al aceleiași universități. Era Friedrich Nietzsche, care se pregătea să dea el însuși propria lui sinteză greacă, în scrierea *Nașterea Tragediei* (*Die Geburt der Tragodie*), adînc influențată de ideile lui Burckhardt, după cum au dovedit-o cercetările germanistului francez Charles Andler în *Les Precurseurs de Nietzsche*, 1920, și în *Le pessimisme esthetique de Nietzsche*, 1921, adică în vol. I și III al marii monografii consacrate filozofului german. Tragedia greacă nu este explicabilă, pentru Nietzsche, dacă nu ținem seama de fondul de durere al sufletului grecesc. Dar întreaga artă greccască, întocmai ca și frumoasa ordonanță a tragediei, nu sînt explicabile decît ca o compensație prin viziune armonioasă a acelui fond îndurerat, în legătură cu care Burckhardt înmulțise mărturiile culese din mituri și din literatură.

Imaginea Greciei antice în *Memento mori* al lui Eminescu este rodul aceleiași moment social și cultural. Analiza viziunii lui pune în lumină faptul că poetul a trăit adînc cultura vremii lui și că, prin această parte a operei sale, ca și prin cele care i-au urmat, el a fost un mare creator european. Izvoarele lui au fost însă mai puține decît cele ale lui Burckhardt și ale lui Nietzsche și, folosind puținele indicații la îndemînă, numai spontaneitatea genialității lui explică sinteza lui vizionară. Dincolo de pragul crizei lui pesimiste, din care s-a desprins imaginea Greciei, procesul moral și artistic al lui Eminescu a continuat, pentru a cuceri marile lui certitudini sociale și naționale, un drum deschis către viață, curmat de moartea timpurie.

## CARAGIALE ÎN LITERATURA LUMII

Caragiale este un mare scriitor român, dar și al spațiului sud-est european. În această parte a lumii, și în condițiile unei asupririi exercitate deopotrivă de stăpânirea străină ca și de cea internă, s-a dezvoltat un tip omnesc, a cărui cunoștință de oameni și al cărui umor au constituit, într-o lungă perioadă, aproape singurele mijloace de luptă și de salvare personală. Omul trăind în piața publică, în veșnică acțiune de adresare cunoscuților și chiar simplilor trecători, știind să vorbească fiecăruia în graiul lui, vesel, dar uneori umbrat de melancolie, „făcând haz de necaz“, cum se zice în limba noastră, profesind respectul pentru autoritate spre a-i putea spune mai bine crudele adevăruri meritate, întocmind câte un apolog transparent și făurind maxime vrednice a fi reținute, acest om mobil și spiritual, virtuoz al epigramei și anecdotei, este o figură cunoscută a Orientului și a Balcanilor. Popoarele acestui spațiu i-au imortalizat figura în Nastratin-Hogea, ale cărui snoave și năzdrăvăanii au fost culese și răspândite, la mijlocul veacului trecut, de Anton Pann. Caragiale a adus, la rîndu-i, în scrierile, ca și în figurația lui publică, de care toți contemporanii își amintesc cu încântare, hazul, mimetismul, darul observației ascutite, aciditatea unei lungi serii de înaintași. Caragiale era conștient de descendența lui. Într-una din fotografiile lui i-a plăcut să apară șezînd turcește pe covor, cu tichia balcanică pe creștet, cu capul ridicat, gata să lanseze invectiva. Dramaturgul era el însuși actor, dar în decorul vieții publice, căreia, în timpul existenței sale, i-a dat o animație, păstrată în ecourile ei pînă azi. Străinii înregis-

Difuzarea mondială a operei lui Caragiale, tradusă în multe limbi și jucată în numeroase teatre ale lumii, „din Japonia pînă în America de Sud“, cum zicea raportul citit la ultima adunare a scriitorilor, pune problema locului deținut de această operă în literatura universală. Interesul ce i s-a arătat dovedește îndeajuns că, răsărite și trăgîndu-și seva din împrejurările societății în care au apărut, teatrul și proza marelui scriitor alcătuiesc o producție asimilabilă de toate popoarele, legată de curente generale ale literaturii. Caragiale este unul din scriitorii mai mult studiați de critica romînească. S-au spus multe lucruri despre ce este el pentru noi. Trebuie arătat însă ce este și ce poate deveni din ce în ce mai mult pentru cititorii și spectatorii altor popoare. Locul lui Caragiale în literatura universală se constituie astfel ca un capitol nou al criticii. Este probabil că numeroase contribuții vor veni în curînd să-l îmbogățească. Cîteva indicații pot fi încercate de pe acum.

Caragiale este un mare scriitor român, dar și al spațiului sud-est european. În această parte a lumii, și în condițiile unei asupririi exercitate deopotrivă de stăpînirea străină ca și de cea internă, s-a dezvoltat un tip omnesc, a cărui cunoștință de oameni și al cărui umor au constituit, într-o lungă perioadă, aproape singurele mijloace de luptă și de salvare personală. Omul trăind în piața publică, în veșnică acțiune de adresare cunoscuților și chiar simplilor trecători, știind să vorbească fiecăruia în graiul lui, vesel, dar uneori umbrat de melancolie, „făcînd haz de necaz“, cum se zice în limba noastră, profesînd respectul pentru autoritate spre a-i putea spune mai bine crudele adevăruri meritate, întocmind cîte un apolog transparent și făurînd maxime vrednice a fi reținute, acest om mobil și spiritual, virtuoz al epigramei și anecdotei, este o figură cunoscută a Orientului și a Balcanilor. Popoarele acestui spațiu i-au imortalizat figura în Nastratin-Hogea, ale cărui snoave și năzdrăvăanii au fost culese și răspîndite, la mijlocul veacului trecut, de Anton Pann. Caragiale a adus, la rîndu-i, în scrierile, ca și în figurația lui publică, de care toți contemporanii își amintesc cu încîntare, hazul, mimetismul, darul observației ascutite, aciditatea unei lungi serii de înaintași. Caragiale era conștient de descendența lui. Într-una din fotografiile lui i-a plăcut să apară șezînd turcește pe covor, cu tichia balcanică pe creștet, cu capul ridicat, gata să lanseze invectiva. Dramaturgul era el însuși actor, dar în decorul vieții publice, căreia, în timpul existenței sale, i-a dat o animație, păstrată în ecourile ei pînă azi. Străinii înregis-

trează, fără îndoială, acest farmec cuceritor al marelui scriitor român, vizibil în operele lui.

Legat de regiunea lumii în care a apărut, mai întâi prin caracterul lui, Caragiale a dat unei societăți în plină transformare replica ei artistică. Marea însuflețire a patrioților de la 1848 lăsase loc politicianismului burghez și liberal care, continuând a afișa marile principii de altă dată, le utiliza acum în scopuri de chivernisescală personală. Agitația politicianistă acoperea, într-un mod destul de transparent, nulitatea oamenilor, imoralitatea lor. Roia o lume întreagă de retori și demagogi, de agenți guvernamentali, de funcționari parazitari, de jurnaliști inculți și verosi, o clientelă înjosită, vinând beneficiul numai prin invocarea legăturilor cu mai marii zilei. În fața lor, țara adevărată apărea prin țărani exploatați de boieri și de arendașii lor, bătuți la scara conacului, sau prin tîrgovețul îndobitocit și perplex în mijlocul neînțelesei comedii publice: „cetățeanul turmentat“ al *Scrisorii pierdute*, personaj sintetic și simbolic, care introduce în țesătura piesei un accent tragic, discret dar săgetător. Între „comedii“ și „momente“ au trecut două—trei decenii. Micii negustori, membri ai „gărzii civice“, silabisind articolele, în stil neologic, din jurnalele politice ale zilei, trăiau încă în relații patriarhale, în casele lor de la marginea orașului, în cartierele vagi, de unde deplasarea pînă la teatrele sau balurile din centru lua caracterul unei aventuri, în mijlocul unor familii strașnic păzite de șefii lor, de altfel ușor înșelați. Este o lume ridicolă, dar înduioșătoare prin naivitatea ei. Fiii și nepoții acelor au pătruns în cetate; sînt politicieni, moșieri sau simpli paraziți, fac parte din „high-life“, doamnele primesc la „jour fixe“ și organizează cîte un „five o'clock tea“, vorbesc franțuzește, tinerii sînt cronicari mondeni și se bat în duel, cu toți ascultă conferințe despre „progresul artelor, al literelor și al științelor“, au stabilit legături profitabile și cresc acasă o nouă generație de copii răsfățați și prost-crescuți, personalul politic de mîine. Naivii au devenit șireți. Este un tablou extraordinar, împlinit din zecile de imagini ale „momentelor“. Cînd se vor produce răscoalele țărănești din 1907, revulsia din adîncuri a țării adevărate, Caragiale va face încă o dată rechizitorul lumii lui, dar nu prin imagine artistică, ci în forma analizei politice de o deosebită luciditate în articolul 1907, *din primăvară pînă în toamnă*. Caragiale ne-a pus atunci în mînă cheia operei lui, una din cele mai însemnate ale realismului european. Balzac ilustrase curentul în Franța regelui burghez, Dickens în Anglia victoriană, Gogol în Rusia țaristă, Caragiale în România politicianismului liberal. A făcut-o introducînd în sinteza lui de artă elemente ale literaturii vremii, de care se leagă prin multe fire.

Era om de teatru. Venise pe lume într-o familie de actori. Fusesse sufleur și copist de roluri. Trăise pe scenă și luase parte la toate spectacolele vremii. Cunoștea anecdotele actricești și partea tehnică a meseriei. Observase pe „maestro“ la pupitru, indicînd pe solist sau pe „tutti“; distingea timbrele tuturor instrumentelor și, ascultînd corul sau pe cîntăreți, prevedea momentul cînd se vor întoarce la „dominantă“, încheind aria. Metaforismul lui conține ca „tertium comparationis“, multe elemente împrumutate teatrului liric și dramatic. Cunoștea perfect tot repertoriul, pe Shakespeare, pe clasici și pe romantici. Dar trăia în vremea vodevilului francez al secolului al XIX-lea, care își dăduse marile lui succese în Scribe și Labiche. El însuși este un mare tehnician al scenei, ca aceștia. O piesă de teatru este, pentru el, ca elaborarea treptată a soluției unei probleme. Personajele sînt aduse pe scenă prin dezvoltarea logică a situațiilor, dar autorul știe să introducă episodul care întîrzie efectul și sporește tensiunea dramatică, eliberată apoi în marele hohot de

ris prin care asistența salută adunarea tuturor personajelor la rampă. Este un mare constructor, un adevărat model, mai ales pentru vremea noastră care pare a pierde arta compunerii dramatice.

Dar dacă vrem să aflăm sectorul în care Caragiale manifestă toată puterea artei lui, trebuie să-i ascultăm personajele vorbind, nu numai în teatru, dar și în proza lui narativă. Aceasta din urmă ține de altfel, la Caragiale, tot de teatru, fiindcă scriitorul compune schițele și nuvelele lui tot ca pe niște scene dramatice, reducând substanța lor aproape numai la dialog. Spațiul în care se mișcă personajele *Momentelor* este aproape vid, nu trec prin el vuețele naturii și nu-l umple, ca la Balzac, obiectele civilizației materiale. Întocmai ca pe artiștii clasici, pe Caragiale nu-l interesează decât *omul* care vorbește, aducând în formele expresiei lui atestarea categoriei sociale, a profesiei, a părții de țară de unde provine. Atitudinea stilistică, surprinderea tuturor notelor însoțitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forță și finețe în scrisul lui Caragiale. Ascultându-și personajele, el surprinde „clișeu”, locul comun, frazeologia convenită și le notează cu o satisfacție amuzată și poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunând curiosul lui *Dictionnaire des idées reçues*. Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat mari rezultate la Caragiale.

Este un artist direct, urmărind să provoace în cititorul lui vivacitatea senzației nemijlocite. Într-un rînd persiflează categoriile generale ale vechilor retorice și poetice, care prezentau pentru arta literară primejdia de a încuraja, în locul impresiei cuceritoare a vieții, pe aceea palidă, legată de expresia convențională, transmisă de tradiție. Este desigur un om instruit, dispune de toate ideile generale ale culturii, dar el vrea să fie numai artist. Nu este un doctrinar; este un creator de viață. Persiflează și așa-zisa „analiză psihologică”, aceea care, introdusă în narațiune, suspendă mișcarea vieții, dînd narațiunii încremenirea compozițiilor statuare unde Hercule ridicînd măciuca spre a zdrobi hidra din Lerna ne face să așteptăm de veacuri ca măciuca să coboare. Și totuși, ca un artist care a traversat toată epoca naturalistă, i s-a înîmplat și lui să ne dea cîte o analiză psihologică, în termeni ai reflecției, ca în *O făclie de Paști*, după cum același curent îi aparține tematica eredității în *Păcat*, a demenții în drama *Năpasta*, care prezintă de altfel și interesul că înfățișează una din puținele cufundări în lumea satelor, rare la artistul îndeosebi observator al lumii urbane.

Rare, dar nu inexistente. Și este interesant de comparat imaginea vieții rurale la Caragiale cu aceeași imagine la contemporanii lui. Nu mai avem de-a face aici cu lumea scăldată în lumină a lui Creangă, unde oamenii își trăiesc cu bucurie destinul lor și unde există locul și condițiile prielnice pentru a se forma o personalitate armonioasă și plină de vigoare. Nu este nici lumea satească a lui Vlahuță și Delavrancea, descrisă din interiorul ei, cu participare elegiacă sau idilică. De altfel, în afară de nenorocita victimă a justiției în *Năpasta*, Caragiale n-a dat tipuri propriu-zise de săteni, ci mai mult o burghezie rurală, ciudați strîngători de grîne, veniți nu se știe de unde, pe cîrciumarul care trăiește în singurătatea vizuinii lui, trăind teroarea mediului ostil sau pe aceea a apariției posibile a posesorului unor bunuri uzurpate. Sînt figuri dezintegrate în mediul lor, singurii la care se așază ban peste ban într-o lume a sărăciei și a nevoii. Le învăluie o lumină scăzută și în jurul lor plutește uritul.

În altă parte a operei lui, Caragiale ne apare ca povestitor de tipul Renașterii, din descendența lui Boccaccio. Îi place atunci să ne deschidă poarta către o lume

a Orientului, cu lungi plutiri pe mări, în corăbii care transportă mărfuri și pe călătorii către locurile sfinte, pe pelerin și pe călugăr. Revin sub pana lui motive, tratate deopotrivă de povestitorii celor două emisfere, ca acel Abu-Hasan care trăiește într-o zi miracolul schimbării lui de condiție, devenind, dintr-un sărman al cetății lui, om puternic și bogat, un stăpînitor al lumii, ca Christopher Sly al lui Shakespeare. Într-o zi i-a ieșit în cale *Belphegar* al lui Machiavelli și, adaptîndu-l vechilor împrejurări ale țării, făcîndu-l să trăiască în vremea fanarioților, scrie una din operele lui cele mai puternice: *Kir Ianulea*, viziune a epocii de penetrație grecească, cînd se puneau temelile unei părți întinse din burghezia locală, rezervor al unui personal politic din rîndul căruia se va desprinde figura deputatului în toate parlamentele, Agamiță Dandanache: un nume de o deosebită expresivitate, cum sînt toate numele personajelor carageliene, fiindcă fiecare element al lui conține o trăsătură caracteristică: diminutivul înjosit al falnicului străbun *Agamemnon*, cuvîntul trivial-familiar de proveniență turcă *dandana* (= încurcătură), sufixul ipo-coristic grecesc—*che*. A povestit și cîteva basme, după ce persiflase pe acele ale unor scriitori manierați ai vremii, întocmite prin tratarea lirică, edulcorată, a temei populare. Într-unul, în *Calul dracului*, în schema tradițională scriitorul toarnă o materie de viață observată cu obișnuita lui penetrație, evocîndu-ne pe baba cerșetoare la o răspîntie de drumuri, pe băetanul sărman și rătăcitor care găsește un culcuș de o noapte lîngă ea. Este o scenă din inima țării vechi și umile, și din drumurile ei. Dar cînd băetanul, un pui de drac, este luat în cîrcă de baba vrăjitoare, transformată într-o femeie tînără de o răpitoare frumusețe, se clădește pentru noi un simbol cu multe planuri în adîncime. Și povestitorul arată mare forță poetică în evocarea unei nopți de vară, plină de chemările iubirii, pe care nu ezită să o alătur de unele scene ale *Visului unei nopți de vară* a lui Shakespeare.

Era un scriitor dintre cei mai scrupuloși, un mare artist al verbului. Citindu-l și recitindu-l, îți dai seama neapărat că actul creației literare era dublat la el de reflecția necontentită asupra mijloacelor, de cumpănirea fiecărui cuvînt, a fiecărui semn grafic. Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, cînd i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atît de spontan era un artist migălos și chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu ușurință între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare și convergență a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă odată. Era, de altfel, în toate chipurile, o natură adîncă, una din acele care cere să i te oprești în față și care îți pune întrebări. Veselia carageliană are ecoul prelung. Coboară pînă într-un fond al reflecției și pînă într-un strat al melancoliei. Și în această privință este caracteristică scena cînd un vorbitor ridicînd paharul, la o masă de sărbătorire, pentru a bea în cinstea „marelui umorist“, a primit din partea scriitorului replica: „Eu sînt un sentimental, domnule“.

A fost un scriitor reprezentativ pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea românesc, fixat adînc în țesătura de curenți, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene. Este un mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient și către Occident, către scena comică a francezilor și către lumea de motive a Renașterii, o apariție literară expresivă pentru însăși așezarea țării noastre între cele două părți ale continentului, acea așezare prin care literatura ei obține unul dintre timbrele-i specifice. Pentru că acest timbru a fost înregistrat în opera lui Caragiale, se explică interesul general ce i se arată și universalitatea ei în devenire.

# TUDOR ARGHEZI ȘI ÎNNOIREA LIRISMULUI EUROPEAN\*

Sub diferite influențe literare și sociale, într-un anumit moment al secolului al XIX-lea, aserțiunea pe care Marmontel o rostise cu un secol în urmă în legătură cu poezia, începe să nu mai fie adevărată: „Poezia, spunea Marmontel, nu este altceva decât elocvența în toată forța și cu toate farmecele sale“. Concepția retorică a poeziei, în care se concentrează tradiția de două ori milenară a clasicismului, suferă o devalorizare ce constituie fenomenul decisiv al evoluției literare moderne. Reînnoirea lirismului, atribuită uneori romantismului german sau simbolismului francez, dar care nu poate fi înțeleasă în afara izvoarelor populare și a răsunetului lor asupra inspirației culte, este un curent care cuprinde rînd pe rînd toate literaturile lumii. Poeții renunță să țină discursuri, să dezvolte o idee și s-o analizeze, trecînd-o prin etape succesive. Îndată ce trece valul romantismului căzut, poeții încep să-și noteze senzațiile și viziunile, fără preocuparea de a discuta și de a argumenta. Fondul rațional al oricărei concepții poetice se manifestă altfel decît în trecut și raportul dintre idee și imagine ia forma unui raport de imanență rareori întîlnit în epocile anterioare ale poeziei sau existent, cel mult, în poezia populară, a cărei influență asupra evoluției literaturii culte n-a încetat să crească de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Reînnoirea lirismului european, fapt important care se mai studiază încă în toată vasta lui semnificație estetică și socială, se manifestă în literatura romînă, spre sfîrșitul secolului trecut, în opera lui Alexandru Macedonski. Acest poet, al cărui destin literar a cunoscut mari ciudățenii și dezamăgiri, datorită în parte caracterului său bizar, își însușise o conștiință clară a reînnoirii lirismului contemporan. Hrănit din izvoarele moderne ale poeziei, scriindu-și o parte din opera lui în limba franceză, contemporan cu simbolistii, colaborator la mai multe publicații franceze și belgiene, printre care „La Wallonie“ a lui Albert Mockel, Macedonski propune, în eseurile sale, o nouă concepție a poeziei și, încă în 1892, se sprijină pe exemplul lui Baudelaire și al lui Maellarmé, al lui Maeterlinck, Peladan și Moreas. Macedonski era conștient de faptul că logica poeziei nu este logică pur și simplu și că mijloacele de care se folosește un poet nu se reduc la sîmburele conceptual al cuvîntului. Teoriile instrumentaliste ale lui René Ghill îl impresionaseră puternic și el însuși rezer-

---

\* Comunicare la Congresul de literatură comparată, Utrecht, august 1961.

va un loc important, în creația sa literară, valorii sonore a cuvintelor, sinuozității construcțiilor, refrenului.

Sînt cunoscute limitele lui Macedonski: cosmopolitismul lui literar, greu asimilat de publicul timpului, plurivalența atitudinilor sale care-l fac să fie cînd romantic, cînd parnasian, cînd simbolist. Influența lui Macedonski a fost totuși foarte fecundă. Un anumit număr de tineri poeți, care se fac cunoscuți la sfîrșitul secolului sau imediat după aceea, trece prin cenacul său și colaborează la revistele sale. Macedonski posedă darul unei intuiții foarte sigure: recunoaștea meritele și posibilitățile tinerilor săi discipoli. Acest lucru s-a petrecut și cu Tudor Arghezi care debutează în una din revistele lui Macedonski încă din 1896, desfășoară apoi o bogată carieră literară. Prin Arghezi reînnoirea europeană a lirismului ia o nouă înfățișare, specific românească, și, prin această faptă de creație, el se impune ca cel mai însemnat poet al epocii sale.

Este absolut necesar să amintim aici datele cele mai importante ale biografiei lui Arghezi care a fost sărbătorit, în mai 1960, cu prilejul împlinirii a 80 de ani. Am vorbit de începuturile lui la una din revistele lui Macedonski, sensibil din primul moment la originalitatea funciară a discipolului său. Tînărul aparținea claselor populare și încerca să schișeze un debut literar în condițiile cele mai puțin favorabile. Nu-și termină studiile și își schimbă adeseori ocupațiile. Este un spirit independent față de diferitele tendințe și grupări ale epocii. În 1904 înființează o revistă proprie „Linia dreaptă”, în care, alături de primele sale poezii, atît de uimitoare, își lansează manifestul literar. El caută, după cum spune, „limbajul matematic al versului”. Este omul hotărîrilor subite. După o perioadă monahală, care lasă urme în temele poetice și în mijloacele sale de expresie, leapădă haina monahală și pleacă în străinătate, în Elveția și în Franța, unde duce o viață rătăcitoare și se întreține din munca lui. Cînd în 1910, N. D. Cocea fundează revista socialistă „Viața socială”, primul număr al acestei publicații se deschide cu un poem semnat de poetul al cărui nume era puțin cunoscut. Este un poem în care infiltrațiile anarhismului epocii sînt evidente. Poetul visează la distrugerea universală și la lumea „limpede și blîndă”, care ar putea înlocui vechiul univers. În „Viața socială”, personalitatea lui Arghezi capătă trăsături distincte. Ne aflăm după răscoalele țărănești din 1907 și ecourile acestei mari crize sociale nu se stinseseră încă. Printre tinerii intelectuali ai epocii se formase o stare de spirit radicală, vădită în atitudinile și expresia lor. Arghezi este cel mai remarcabil dintre ei. La începutul anului 1915, Arghezi întemeiază o nouă revistă, „Cronica”, în care talentul său se afirmă atît în poezie cît și în pamflet. La fel ca Léon Bloy și Laurent Tailhade, în noua literatură franceză, Arghezi acordă pamfletului politic demnitatea unui gen literar. La sfîrșitul războiului din 1914—1918, Arghezi suferă o detențiune pentru opinii politice. Pus în libertate, își reia activitatea, și abia în 1927, la vîrsta de 47 de ani, se gîndește să-și strîngă versurile într-un volum, sub titlul *Cuvinte potrivite*, titlul care conține atît o protestare de modestie, cît și concepția sa artizanală asupra artei literare. Închis într-un lagăr de concentrare sub regimul fascist, îndată ce este eliberat își reia activitatea cu un elan sporit și, după ultimul război mondial, se alătură revoluției populare pe care o susține cu verbul său arzător, a cărui cristalizare supremă este poemul ciclic *Cîntare omului*, vastă frescă a progreselor omenirii de la începuturile ei pînă în epoca socialistă.

O justă înțelegere a poeziei lui Arghezi, una din cele mai înalte din cîte s-au format în țările Europei în timpul ultimilor cincizeci de ani, cere ca aceasta să fie cercetată



în perspectiva literaturii comparate. La fel ca poezii aparținând posterității lui Baudelaire, pe care Arghezi l-a tradus strălucit în românește, poetul român a distrus convenția poetică, locurile comune ale limbajului frumos, care nu apar în versurile și în proza lui decât cu o funcțiune cu totul opusă celei care-i revenise prin tradiție. Ironia verbală, obținută prin devalorizarea felului obișnuit de a se exprima, joacă un mare rol în opera acestui poet, care de altfel nu ezită să folosească locuțiunile și expresiile populare. Lexicul poetului deschide porțile termenilor proscrisi, chiar locuțiunilor triviale; cuvintele, metaforelor sale sînt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viață arzătoare care acaparează toate simțurile omului. Construcțiile lui Arghezi au reinnoit sintaxa romînă prin efectul unei anumite dislocări a părților frazei, care conferă acesteia un spațiu interior în stare să cuprindă curba cea mai largă a sensibilității, de la apostrofa cinică și de la revoltă pînă la suavitate. Este poetul vechilor iobagi, strămoșii săi, răzvrătiți în el împotriva prigonitorilor de totdeauna; este poetul luptei omului cu Dumnezeuul său, al orgoliului și îndoielilor, cîntărețul naturii inocente și umile, pentru care află uneori accente de umor inspirat de sentimentul unei asemănări profunde cu orice ființă, în bucurie și în durere. În faza socialistă a poeziei sale, Arghezi a evocat cu o vigoare cu totul deosebită desprinderea omului de vechea stare animalică, singurătatea și spaimele începuturilor sale, mersul său spre viitor, vădit în îndrăznelile lui actuale. *Cîntare omului* este un poem prometeic care face mai bogată și mai profundă tema tratată odinioară de Goethe și Shelley.

Reinnoirea lirismului realizată de Arghezi în literatura romînă a avut o influență hotărîtoare asupra contemporanilor săi mai tineri. Bătrînul maestru al criticii romînești, G. Ibrăileanu, obișnuia să spună că s-a scris într-un fel înainte de Arghezi, dar cu totul altfel după el. De la Mihai Eminescu, marele liric al secolului al XIX-lea, a cărui puternică inspirație reprezintă unul din ultimele valuri ale romantismului european, literatura romînă n-a suferit o influență mai bogată în consecințe decât aceea izvorîtă din opera lui Arghezi. Trebuie totuși să remarcăm că această influență s-a exercitat mai întîi în mediile literare și numai după aceea, opera, care avea prin ce să uimească, atît datorită noutății temelor cît și îndrăznelii mijloacelor, a găsit drumul în stare s-o ducă spre publicul cel mai larg, în ochii căruia Tudor Arghezi trece astăzi drept un poet național. Este ceea ce precizează locul ocupat de poezia lui Arghezi în mișcarea reinnoirii lirismului european, căruia îi aparține prin izvoarele sale, prin multe din procedeele ei dar, mai întîi, prin direcția pe care a știut s-o dea gîndirii poetice.

S-a evocat adeseori mersul lirismului european începînd din momentul în care meditația romantică a căzut în desuetudine și cînd figura *poetului cîntăreț* — *poeta vates* — a început să îmbătrînească. Poezia, asemeni oricărui alt produs al spiritului uman, este legată prin mii de fire de societatea în sînul căreia își găsește temele, elementele de limbă, tendințele care o inspiră. A venit însă un moment în care aceste multiple legături au slăbit, și poezia, disociată de marile curente care traversează viața publică, a început să evolueze după legalitatea ei internă. Meșteșugarul cuvîntului se substituie atunci poetului. *Poezia* (Dichtung) devine *artă a cuvîntului* (Wortkunst). Auditoriul ei se îngustează. Publicul literar se specializează. O trăsătură de manierism și de prețiozitate ajunge să coloreze această poezie făcută pertru inițiați. Este un fenomen care s-a produs aproape pretutindeni și care pune una din problemele cele mai arzătoare ale literaturilor moderne. Trebuie oare ca poezia

să continue a juca un rol în formarea omului de azi sau trebuie ea să se resemneze, desfășurându-și farmecele numai pentru amatori și pentru filologi?

Procesul pe care l-am semnalat mai sus n-a fost străin nici în evoluția poeziei lui Arghezi. O trăsătură de ermetism s-a adăugat uneori producțiilor poetului român, mai ales în perioada medie a creației sale, aceea dintre cele două războaie. Totuși, interesul față de această creație, din punctul de vedere al literaturii comparate, provine din faptul că a știut să mențină, în general, contactul cu viața și aspirațiile timpului său. Această mare operă poetică, legată prin atâtea fire de reînnoirea modernă a lirismului, a știut să evite pericolele autonomiei estetice și ale acelei disocieri în raport cu viața națiunilor moderne, care constituie unul din evenimentele cele mai marcante ale evoluției literare a timpului nostru. Opera lirică a lui Arghezi, tot atât de modernă pe cât de națională și socială, posedă un loc propriu în ansamblul lirismului contemporan. Renunțând la exprimarea unor idei generale și la înlănțuirea lor în forma discursului poetic tradițional, știind să se mențină în cadrul pur poetic al gândirii figurative, mînuind verbul cu știință perfectă a puterii și magiei sale, punînd în valoare toate mijloacele dobîndite de reînnoirea modernă a lirismului, Arghezi a știut să păstreze sensul uman al poemului, mesajul său național și social.

Arghezi a înfățișat omul epocii și al țării sale, luptele și aspirațiile acestuia, în formele unei arte poetice noi și care nu poate fi înțeleasă decît în legătură cu vastul ansamblu literar al cărui nume reprezentativ este acela al lui Baudelaire. Acesta ar fi fost uimit să afle că numai cu cîteva zeci de ani după moartea sa, un tînr român, învățînd din cartea sa nemuritoare, va continua experiența sa poetică, punînd-o în slujba unui popor. Se spune adeseori că simbolismul derivă din opera lui Baudelaire, dar în timp ce marea mișcare literară va evolua spre o formulă ermetică ce nu pune probleme decît pentru filologi, poezia lui Arghezi, adăpată la aceleași izvoare ca aceea a unor numeroși poeți actuali, continuă să se adreseze întregului popor și obține auditoriul cel mai larg. Sinteza națională a simbolismului este marca distinctivă a creației argheziene. Pentru a găsi o analogie cu opera lui Arghezi, aceasta va trebui căutată la unele din popoarele Europei centrale și răsăritene, care au trebuit să ducă mari lupte pe plan național și social, în epocile recente ale istoriei lor. În acest sens, nu ezit să citez alături de Arghezi numele marelui poet maghiar Ady Endre, ca și acela al poezilor ruși Alexandr Block, Esenin și Maiakovski. Reînnoirea lirismului ia la toți aceștia o semnificație națională și socială care trebuie neapărat pusă în lumină.

Este o experiență poetică demnă de a fi semnalată și pe care istoria generală a literaturilor trebuie s-o înregistreze.

# COȘBUC, TRADUCĂTOR AL LUI DANTE

Apariția într-o nouă ediție, mult așteptată, a *Divinei Comedii*, în traducerea lui G. Coșbuc, m-a dus cu gândul la anii îndepărtați, când întâmplarea m-a așezat pentru scurt timp în apropierea poetului nostru, prins pe atunci, confiscat și rob de marea lucrare a tălmăcirii lui. În Calea Plevnei, unde locuia Coșbuc, ocupam și eu o odăiță de student, la etajul superior. Era prin august sau septembrie 1916. Izbucnise războiul și, așteptînd să îmbrac haina militară, descopeream că frontul poate fi și la noi acasă. Incursiunile avioanelor nemțești făceau victime la Poștă, în Piața Kogălniceanu, lângă farmacia lui Thürlinger. Cînd suna alarma, toată lumea se grăbea spre adăposturi. Drumul locatarilor din Calea Plevnei, lângă liceul particular al lui Clinciu și Popa, ducea prin apartamentul familiei Coșbuc. Într-o seară m-a oprit poetul: „Ți-e frică?” Nu mi-era frică. Mi-a arătat atunci un scaun în odaia plină de cărți și manuscrise și mi-a turnat un pahar de vin. Coșbuc trăia pe-atunci marea durere a pierderii lui Alexandru, frumosul și învățatul lui fiu, ucis cu puțină vreme înainte într-un accident de automobil. Camera lui Alexandru rămăsese așa cum o lăsase el. Nimeni n-avea voie să cîntească vreun obiect. Am stat multe seri împreună cu poetul. Veneau știri rele de pe frontul depărtat. Se pregătea evacuarea Bucureștiului. Detunăturile artileriei antiaeriene ne cutremurau în penumbra odăii. Într-o seară am pășit prin întuneric pînă la fereastra camerei dinspre stradă și am văzut atunci, prins în focul reflectoarelor, fusul de argint al zepelinului, astru nou, aducător de moarte, în constelațiile cerului de toamnă.

Coșbuc nu era un om din cale afară de comunicativ și rolul meu, în tovărășia pe care mi-o oferise, era acela al unui martor aproape mut al melancoliei lui. Mă surprindea faptul că pentru nevoile oricărei comunicări, poetul găsea un proverb, o locuțiune, o zicere tipică. Vorbirea lui era populară și generală, mai mult decît individuală. Dar cînd într-o seară a început să citească un cînt al poemului lui Dante, desigur mai mult pentru el decît pentru mine, am înregistrat sunetul special al limbii traducerii, regăsit acum la noua ei lectură.

Coșbuc a fost un mare cititor al literaturilor străine, mai ales al celor vechi. Venise cu cunoștințele latinești ale ardelenilor învățați de atunci, suficiente pentru a întreprinde mai tîrziu traducerea *Eneidei*. Prin versiunile poezilor germani se apropiase de literatura Indiei. Lucrările lui Fr. Rückert cîștigaseră mulți cititori

pentru *Mahabarata* și *Gitagovinda*. *Sakuntala* apăruse în a doua jumătate a veacului trecut în nu mai puțin de patru traduceri, dintre care cea mai citită a fost aceea a lui Rückert. Coșbuc a dat și el o versiune românească a *Sakuntalei*; a alcătuit și o Antologie indică. Studiul sanscritei l-a preocupat cîtva timp. De Dante s-a apropiat mai întîi tot prin ocolul german. Cred că a putut porni de la una din numeroasele traduceri germane ale secolului al XIX-lea. Dar mai tîrziu, după cum ne informează Al. Balaci, comentatorul noii ediții a versiunii lui Coșbuc, poetul a învățat italianește și originalul italian a rămas singura lui călăuză.

Faptul că George Coșbuc a consacrat atîta timp lucrărilor de traducere se explică în bună parte prin natura talentului lui. Coșbuc era ceea ce se numește, uneori, un poet „obiectiv”. Îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situații reale de viață. Chiar expresia sentimentelor individuale se organizează la el prin mijlocirea unui „rol” sau de sub o „mască”. Lirismul nu este absent din înzestrarea lui Coșbuc; dar procedeele lui sînt de cele mai multe ori acele ale poetului epic. Coșbuc porcede totdeauna de la un conținut bine determinat. Lucrarea trecerii în formă este la el o operație ulterioară fixării conținutului. Felul înzestrării și al procedeelelor lui îl indică deci pentru operele de traducere, căci un traducător este un poet care pleacă de la o realitate deplin încheată, adică de la opera pe care își propune s-o aducă în limba lui maternă. Printre felurile traducerii pe care le-a întreprins, *Divina Comedie* este aceea care îi pune poetului mai multe probleme, ca una care îl obliga să înmădiereze mai mult tehnica sa, să folosească cu o ingeniozitate mai mare uneltele lui.

*Divina Comedie* este un cristal perfect. Este cu neputință de a-i face vreun adaos pe direcția verticală sau orizontală. Traducătorul trebuie să se miște în cadrul inflexibil al celor trei părți compuse din cîte treizeci și trei de cîntece, sporite cu cîntecul inițial al primei părți: grandiosul portal al monumentului întreg. Nu poți face un pas în afară de succesiunea riguroasă a terținelor fiecărui cînt, încheiat cu cîte un singur vers final; nu poți ieși din schema imuabilă a endecasilabului iambic. Niciodată Coșbuc nu s-a găsit în fața unei probleme literare la fel de spinoase. Traducerea *Divinei Comedii* a rămas deci opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice.

S-ar putea întîmpla ca cititorii *Divinei Comedii*, în românește, să găsească această lucrare destul de greu de străbătut. Opera lui Dante este un monument literar de la începutul veacului al XIV-lea, greu de toate implicațiile medievale. După cum dramele lui Shakespeare răsfrîng întreaga lume de idei ale Renașterii și umanismului, după cum *Comedia umană* a lui Balzac nu poate fi despărțită de frămîntarea de gînduri a științelor sociale și biologice moderne, tot astfel marele poem al lui Dante conține în sine universul de idei, de credințe, de imagini, de fapte istorice, ale lumii medievale. *Divina Comedie* nu poate deci să fie citită fără un comentat. Acela cu care Balaci însoțește versiunea ei românească răspunde multelor nevoi ale luminării textului, cu o preocupare marcată totuși pentru sublinierea frumuseților lui literare. Spre deosebire de comentatorii italieni, a căror minuție a creat erudita filologie dantească, noul comentator român dezvoltă mai ales latura estetică a exegezei sale, răspunzînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură. Dar chiar cu acest prețios ajutor, dificultățile textului nu sînt îndată dobîrîte. Opera dantească se remarcă, în afară de multele ei aluzii, definiții, distincții, printr-o mare, printr-o înegalată concentrare. Limitele oarecum înguste și foarte ferme ale cadrului formal, dar și bogăția neasemuită de idei, obligă pe poet la o deosebită conciziune. Coșbuc

s-a conformat cu multă fidelitate formei, stilului, rigorii dantești. Pentru a reproduce economia atât de concisă a originalului, Coșbuc folosește mai multe mijloace. Mai întâi desele inversiuni, corespunzătoare facultății limbii italiene de a lega pronumele reflexiv de verbul lui. Sînt de observat apoi multele pronume, personale, posesive și demonstrative, prin care devine inutilă repetarea termenilor pe care acestea îi înlocuiesc sau la care se referă: alt mijloc al concentrării expresiei, care impune în același timp o lectură înceată și atentă. Nimeni nu poate alerga prin această traducere, ca pe un cîmp deschis. Cuvintele, ei nu sînt mai multe decît trebuie, ci mai degrabă mai puține. Contextele ei trebuiesc apoi bine stăpînite. Lectura lui Dante trebuie să fie nu numai succesivă, dar oarecum și simultană. Străbătînd oricare din terțenele lui, nu te poți grăbi către sfîrșitul ei, căci multe dintre cuvintele ei te trimit la cuvintele care au premers sau care urmează. Un exemplu: cînd Dante, întovărășit de Virgiliu, ajunge la cetatea infernală Dite, de pe ale cărei metereze și în jurul căreia izbucnesc semnale luminoase, poetul povestește: „Mă-ntorsei deci spre-acel ce știe toate: — Ce zice-acest de-aici? Și ce-i răspunde Al treilea foc — am zis — și cine-l scoate?” (VIII, 7—9). Enigma acestei strofe se lămurește repede cititorului atent: *acel ce știe toate* este un mod aluziv de a vorbi despre Virgiliu. *Acest de-aici* este o expresie care întovărășește un gest și indică flacăra de care s-a vorbit în terțina anterioară. *Al treilea foc* nu poate fi înțeles decît cu referire la cele două flăcărui despre care s-a amintit cu cinci versuri mai înainte. Iată dar cum lectura lui Dante presupune în orice moment stăpînirea contextelor mai largi și cum ea cere sau formează deprinderea lecturii atente și sagace.

Coșbuc n-a reprodus numai cu mare fidelitate construcțiile originalului, dar a căutat să se apropie de lexicul și chiar de timbrul lui. Desigur, lexicul traducerii folosește unele arhaisme, justificabile în versiunea unei opere care datează de peste șase sute de ani (*județ* — judecată, *cei* — celei, *cei de veci* etc.). N-a ocolit nici cuvinte sau variante fonetice, populare sau regionale (*întrăma*, *blăstema*, pl. *păgubi* etc.). Uneori s-a oprit la unele formațiuni proprii (*golime*, *acroare*, *distînd* — distanțat) sau rare (participiul *scufuns*). Dar în afară de aceste amănunte ale expresiei, pentru care pot fi găsite paralelisme în scrierile lui originale, poetul a crezut, fiind vorba de traducerea unei opere italiene, că poate dilata elementul lexical de proveniență latină al graiului nostru, ba chiar a primit neologisme de origine mai recentă pentru a influența într-o anumită direcție sonoritatea generală a limbii sale. *Oficiu* (slujbă, corespunzător it. *offizio*), *lai* (— elegie cîntată), *grații* (— mulțumiri, în original *ringrazio*), *culpe*, *fine*, *bolgie* (— vale, it. *bolge*) etc. sînt numai cîteva din multele exemple care se pot cita din bogatul tezaur italianizant al lui Coșbuc. Chiar fonemele au fost uneori modificate în același sens, prin forme elidate, posibile în romînește, precum: *Cine-a-ntrat*, *c'a'ntrat*, *să'ntrăm*, *mă'ntrōduse* etc.

Trebuie spus totuși că italianismele lui Coșbuc lasă și unele dificultăți nerezolvate. Notez una din ele. În cîntul IV, v. 139—40, după ce ni se povestește întîlnirea, în primul cerc al Infernului, cu marile spirite ale antichității, poetul îl remarcă și pe Dioscoride, medic și botanist al vechimii. „Și-Orfeu și-adînc observatoru-n quale aici era, eu zic Dioscoride”. „*Quale*” din v. 139 lasă neschimbat cuvîntul corespunzător din original: *E vidi il buono accoglitor del quale, Dioscoride dico; e vidi Orfeo*. Ce este acest „*quale*”? El este luat pentru substantivul *calită*. Comentariul lui Torraca nu ne spune mai mult; dar acela al lui Tommaseo, interpretînd pe *buono* anterior, lămurește: *valoros culegător al calităților naturale ale corpurilor (valente*

*raccoglitori delle qualità naturali dei corpi*). Această caracterizare a lui Dioscoride luminează îndată pasajul rămas obscur și la Dante, și la traducătorul lui român, care a folosit în acest punct un neologism enigmatic. Trebuie să spunem că astfel de cazuri sînt cu totul rare. Neologismele lui Coșbuc sînt, în general, ușor de înțeles.

Ar fi interesant un studiu complet al limbii lui Coșbuc în traducerea *Divinei Comedii*. Dar chiar din puținele observații ale acestor rînduri se poate ajunge la încheierea că lucrarea de traducere a lui Coșbuc reprezintă exemplul unei opere obținute prin asimilarea atît de temeinică a originalului și a conținutului ei, încît ea se dezvoltă apoi în numeroasele amănunte ale expresiei. Chiar și rarele depășiri ale normei autenticității limbii, cea dintîi și cea mai însemnată într-o tălmăcire, merită să fie meditate de traducătorii zilelor noastre, care pot găsi de altfel în opera înaintașului lor atîtea alte exemple de studiere adîncă a operei, de fidelitate scrupuloasă în redarea ideii, a formei, a timbrului ei specific, pilduitoare pentru lucrările lor.

# LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ\*

Reforma învățămîntului superior din 1948 a adus, în România, printre alte inovații, crearea unui curs de *Istoria literaturii universale* pentru toți studenții facultăților filologice ale țării. Deoarece mi-a fost acordată cinstea de a-mi asuma răspunderea acestui curs la Facultatea de filologie din București, aș dori să expun în cele ce urmează ideile care mi s-au lămurit în timpul elaborării și expunerii lui. Voi face lucrul acesta cu atît mai multă plăcere, aci, la Budapesta, deoarece capitala dumneavoastră este un vechi și important centru al studiilor literare, de unde nu o singură dată rezultatele cercetării moderne au găsit calea împărtășirii lor generale. Voi aduce deci cîteva ecouri ale experienței noastre din București, cu nădejdea că observațiile pe care aceste ecouri le-ar putea trezi se vor întoarce ca noi îndemnuri și îndrumări pentru lucrările noastre.

Introducerea cursului de *Istoria literaturii universale* în învățămîntul literar superior venea să înlăture o lipsă viu resimțită. În facultățile noastre filologice se studiază, în afară de limba și literatura romînă cu toate disciplinele lor conexe, mai multe alte limbi și literaturi naționale, și anume limba și literatura rusă, franceză, italiană, spaniolă, germană și engleză. Există și lectorate pentru limbile și literaturile celorlalte popoare slave înconjurătoare, ale bulgarilor și sîrbo-croaților, ale cehilor și polonezilor. Unele din aceste cursuri au existat și înainte reformei învățămîntului din 1948, dar între ele se ridicau bariere destul de greu de înlăturat. Aceasta a fost de altfel situația aproape în toate facultățile de litere ale lumii. Ideea specializării științelor, cu un rost atît de important în cultura secolului al XIX-lea și al XX-lea, menținea într-un cerc oarecum închis pe romaniști, pe germaniști, pe slaviști. Uncor aria specializării era mai îngustă. N-am de adus nici o obiecție împotriva specializării, condiție indispensabilă a muncii științifice moderne. Numărul documentelor istorice și al cercetărilor relative la ele s-a înmulțit într-o asemenea proporție, încît ajunge unei vieți de cercetător studiul exhaustiv al unei singure literaturi naționale, ba chiar și al unui singur secol din cuprinsul ei. Există o mare deosebire între

---

\* Comunicare prezentată cu prilejul Congresului de istorie literară convocat de Academia ungară de științe la Budapesta, 1—3.XI.1955.

cunoașterea la care ajunge cineva care atinge numai culmile luminoase ale unei literaturi și aceea a cercetătorului devenit conștient, prin întinderea și adâncimea anchetei sale, de întreaga muncă de pregătire din care s-au desprins operele reprezentative și marile reputații.

Nu este și nu va fi posibilă cercetarea în domeniul istoriei literare fără concentrarea asupra unui domeniu de specialitate. Dar specializare nu înseamnă îngustime și, dacă i se poate cere cercetătorului circumscrierea riguroasă a problemelor sale, i se poate pretinde și orizont. Marii măștri l-au avut totdeauna. Nu cred că poate fi prescris ca un ideal tipul mai vechi al filologului parcat într-o singură problemă și a cărui acribie, a cărui excitatie și minuție lăudabilă s-au însoțit, nu o dată, cu îngustimea orizontului și uneori a inimii sale. Un astfel de tip omenesc, pentru care oricine ar putea cita câteva exemple, s-a format ca un produs al istorismului mai vechi și al acelei munci de bibliotecă și arhivă, cerută de metodele istoriei, dar care îl izola oarecum pe cercetător de viață și de interesele ei. Fenomenele literare aparțin unor ansambluri largi și ele nu pot fi cunoscute decât în perspectiva și în lumina acestora. Acum câțiva ani, Georg Lukács a auzit afirmându-se, în cursul unei reuniuni filozofice la Geneva, că singura cunoaștere posibilă pentru omul modern de știință este cunoașterea fragmentului. Ca dialectician, Lukács a replicat că dacă nu plasezi fragmentul în totalitatea căreia el îi aparține, lipsești cunoașterea de semnificația și valoarea ei. Aș fi dorit să pot cita propriile cuvinte ale lui Lukács, de care nu-mi amintesc decât din referințele unei reviste, dar trebuie să spun că observațiile lui atât de pertinente, dacă nu chiar expresia lor, mi-au revenit adeseori în minte în timp ce pregăteam cursul de istoria literaturii universale. Scopul reformei învățământului din 1948 a fost desigur, printre altele, să ajute la crearea acelor perspective de totalitate în care trebuie să se înscrie cercetarea specială, pentru ca aceasta să ajungă la întreaga ei fecunditate. Trebuie să adaug că, în facultățile noastre filologice, se pregătesc nu numai viitorii cercetători, dar și profesorii de literatură, viitorii critici literari și publiciști, toți acei care sînt chemați să susțină, într-un fel sau altul, noua cultură literară a țării. Este posibil ca toți aceștia să se bucure de învățămîntul uneia din literaturile naționale, dar să se lipsească de cunoașterea tuturor celorlalte? Un italianizant ieșit din vechea facultate de litere ducea pînă la un anumit grad cunoașterea problemelor criticii dantești, dar putea rămîne cu totul neorientat în problemele creației shakesperiene sau goetheene. În realitate, vechii noștri absolvenți căutau să-și completeze lacunele, atunci cînd ajungeau să înțeleagă valoarea culturii literare generale, dar școala nu făcea mai nimic pentru a li-o transmite. Reforma din 1948 a căutat să înlăture această lipsă, atunci cînd a prevăzut pentru toate facultățile filologice un curs de istoria literaturii universale.

Cînd mi-am luat răspunderea unui astfel de curs, m-am întrebat mai întîi dacă el poate fi alcătuit. Nu mi-am ascuns de loc dificultățile care proveneau din faptul că avînd să acopere un domeniu atât de întins, temeinicia informației putea lipsi în foarte multe din punctele lui. Cine posedă, într-adevăr, suficiente cunoștințe, chiar dacă se restrînge numai în cadrul literaturilor europene, pentru a expune și literaturile antice și pe cele moderne, pe cea franceză și pe cea italiană, a englezilor, a germanilor și a spaniolilor, a rușilor, a popoarelor din nordul, din centrul, din estul și din sud-estul Europei? O informație atât de întinsă depășește de fapt puterile unui singur om. Fiecare din literaturile amintite are o evoluție seculară și prezintă celui care își propune să le studieze o masă atât de uriașă de fapte, încît



nimeni n-ar putea s-o domine în întregime. Literatura universală nu este însă suma literaturilor naționale. Istoria literaturii universale reține din enormul material de fapte al literaturilor naționale numai pe acele care au dobândit o importanță universală în cultura lumii și pe acele care, în calitate de emițători, de transmițători sau de receptori de influențe, au jucat un rol în constituirea curentelor universale de literatură.

Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creațiile literare? Răspunsul stă în conștiința de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedând o valoare universală acele care, reprezentând cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi. Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului și cu interesele care ne sînt proprii. O operă poate să se fi bucurat de o mare notorietate într-o epocă destul de lungă și în multe puncte ale lumii; nu-i recunoaștem însă valoarea universală dacă n-a ajuns pînă la noi ca un element integrant al culturii înaintate a vremii noastre. Cine ar mai putea recunoaște această valoare *Povestirilor morale* ale lui Marmontel, oricare ar fi fost notorietatea lor și admirația care li s-a consacrat pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea? Este cu neputință să le așezăm astăzi pe aceeași treaptă a meritului literar cu *Candide* al lui Voltaire sau cu *Nepotul lui Rameau* al lui Diderot. Putem spune că tezaurul literaturii universale se dispune în jurul omului actual, care recunoaște în ele o forță ziditoare a culturii lui. Un criteriu impersonal, un loc geometric de unde să putem determina aria literaturii universale nu cred că pot fi găsite. Literatura universală este, de fapt, atmosfera în care trăiește, se mișcă, din care își trage puterile omul viu din zilele noastre. Ea aparține zonei vitale de cultură din jurul nostru.

Este evident că, în studiul istoriei literaturii universale, nu ne vom putea menține numai pe aceste culmi literare. Unul din rezultatele cele mai de seamă ale cercetării istorice este de a vedea cum marile opere ale literaturii, acele care și-au menținut prestigiul într-o lungă perioadă și continuă să fie o forță vie în cultura omului de azi, au apărut în curentul unui lung travaliu de pregătire. Înainte de *Faust* al lui Goethe există nenumărate alte prelucrări ale temei faustice, începînd cu cărțile poporane ale secolului al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, cu traducerea uneia din acestea în limba engleză, cu drama lui Christopher Marlowe, cu reprezentațiile actorilor englezi în Germania, la începutul secolului al XVII-lea, cu acele ale trupelor germane, cu reprezentațiile de marionete în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cu fragmentul lui Lessing, cu operele lui Klinger, Lenz și Maler Müller chiar în timpul elaborării versiunii goetheene. Tema faustică a continuat să fie tratată chiar și după ce Goethe a înfrunghiat-o în forma ei cea mai durabilă. Lenau, Heine, Fr. Th. Vischer s-au simțit atrași de subiect. După o socoteală făcută de Kuno Fischer, în epoca de la drama lui Marlowe (1590) pînă la 1870, au existat nu mai puțin de o sută treisprezece opere faustice, dintre care patruzeci și una înainte de Goethe și șaptezeci și două, după el. Astăzi ar trebui să sporim aceste cifre cel puțin cu *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann și cu *Mon Faust* al lui Paul Valéry.

Din această impresionantă proliferare a motivului s-a impus, cel puțin pînă azi, ca opera cea mai durabilă și cu un rol mai mare în cultura actuală, poemul

dramatic al lui Goethe. Nu putem însă înțelege bine pe aceasta din urmă, întreaga ei semnificație pentru lumea modernă, decât urmărind întreaga istorie a motivului pînă la Goethe și după el. Mîntuirea lui Faust al lui Goethe, în contrast cu condamnarea lui în cărțile poporane și la Marlowe, n-a fost o noutate absolută, de vreme ce Lessing ajunsese la aceeași rezolvare a conflictului faustic cu multe zeci de ani înaintea marelui său urmaș. Dar motivele acestei mîntuiri pe care Goethe le găsește în condiția meru năzuitoare, în neîncetata sete de activitate a eroului său, este o noutate și o trăsătură reprezentativă pentru noua civilizație a muncii, apărută o dată cu revoluția industrială la sfîrșitul secolului al XVIII-lea: o trăsătură pe care n-o poate înțelege și aprecia, după cum se cuvine, decât acela care studiază creațiunea goetheană în cadrul istoriei de mai multe ori seculare a motivului.

Niciodată istoria unui motiv poetic nu ne menține însă în cadrul unei singure literaturi naționale. Toate marile teme poetice au avut o circulație internațională. Aci intervine necesitatea studierii istoriei literaturii universale, ca aceea indicată să creeze perspectivele în care creațiile literare își dobîndesc întregul lor relief. Un curs de istoria literaturii universale va trebui așadar să studieze nu numai operele reprezentative, dar și pe acele care au transmis motivul lor pînă la ele, le-au pregătît într-un fel sau altul, și constituiesc fundalul din care se desprinde mai limpede originalitatea și semnificația lor. Istoria literaturii universale prezintă particularitatea că practică în materia literară secțiuni transversale, în timp ce istoria literaturii naționale urmărește faptele literare în secțiuni verticale, izolate unele față de altele. Această din urmă metodă începe a fi din ce în ce mai greu aplicabilă astăzi cînd un veac întreg de cercetări au obținut dovada circulației internaționale, nu numai a temelor, dar și a ideilor, a procedeelelor și a formelor literare.

Generalizarea operată asupra temelor ne face să găsim o idee literară mai largă. Cineva poate urmări, de pildă, tema poetică a *vieții ca teatru* revenită în lunga serie întinsă de la aforismele lui Epictet și Marc-Aureliu pînă la drama lui Calderon, pînă la monologul lui Jack melancolic din *Cum vă place* al lui Shakespeare, pînă la *Glossa* lui Eminescu și pînă la *Marele teatru al lumii* al lui Hoffmansthal. Privită sub unghiul unei generalități mai vaste, această temă poetică se înrudește cu cea a *vieții ca vis* (pe care a studiat-o Farinelli în lunga ei circulație din antichitatea orientală și greacă, prin întrupările ei medievale, pînă la *Viața e un vis* al lui Calderon) și cu tema nebuniei la Sebastian Brandt, la Erasmus și chiar în *Don Quijote* al lui Cervantes. Ceea ce este comun tuturor acestor teme este ideea vieții ca iluzie, o idee prin care a fost atacată adeseori trufia tiranilor sau stearpa închipuire de sine. Ibsen a mai utilizat-o în *Rața sălbatică*, unde doctorul Relling meditează la „iluzia vitală“. Cînd urmărим afinitățile dintre aceste opere foarte felurite, nu stabilim o serie tematică, ci una de idei și, prin comparația mijlocită de acest cadru foarte larg, tendința fiecăreia din operele amintite apare într-o lumină mai vie. Alteori putem stabili serii formale. Așa, de exemplu, procedeul *teatrului în teatru* unește *Visul unei nopți de vară* și *Hamlet* al lui Shakespeare cu *Der gestiefelte Kater* al lui Ludwig Tieck și cu *Der romantische Oedipus* al lui Platen etc. Teme, idei, procedee aparțin deci unor serii care străbat în secțiuni orizontale mai multe literaturi. Stabilirea acestor serii ne face să înțelegem mai bine caracteristica fiecăreia din operele care se înlănțuiesc în interiorul lor. Fără această deschidere a orizontului, facultatea caracterizării și aprecierii pierde multe din posibilitățile ei.

Nu voi spune totuși că istoria literaturii naționale tinde să se absoarbă în istoria universală a literaturii și să dispară ca disciplină științifică, fiindcă tot ei îi este rezervat rolul de a strânge faptele și de a stabili valorile. Istoria literaturii universale operează cu datele stabilite de cercetarea literaturilor naționale și se pune în serviciul explorării, caracterizării și aprecierii marilor realizări ale acestora din urmă. După ce lucrările istoriei naționale a literaturii au fost duse pînă la un anumit grad al înaintării lor, devine indispensabilă considerarea rezultatelor obținute în cadrul mare al literaturii universale, unde ele se luminează prin reflexul cel mai puternic care poate cădea asupra lor.

O consecință importantă a studiilor literare în această din urmă perspectivă este constatarea grupării faptelor, adică a autorilor și a operelor, în curențe. Toate marile curențe literare au avut o desfășurare internațională. Epica medievală, poezia trubadurescă, nuvela, pastorală și lirica platonice a Renașterii, teatrul clasic, romanul sentimental preromantic, dramele iluministe ale libertății, meditația poetică, dramele și romanele istorice ale romantismului, romanul realist critic și alte multe au atins punctele cele mai extreme ale Europei și desigur și ale altor continente.

Nu este cu puțință a studia aceste curențe dacă nu le urmărim în desfășurarea lor de la o țară la alta, adică în secțiuni transversale. Între *Chanson de Roland*, *Poemul Cidului* și *Nibelungenlied* sau *Gudrun*, între Guillaume IX de Aquitania și Walter von der Vogelweide, între *Diana* lui Montemayor și *Arcadia* lui Sidney, între sonetele lui Michelangelo și ale lui Shakespeare, între drama clasicistă a lui Trissino, a lui Jodelle, a lui Racine și a lui Addison, între romanele lui Richardson și Karamzin, între Byron și Pușkin ș.a.m.d. există tot atîtea legături care s-au format direct sau uneori prin transmițători rămași necunoscuți. Istoria literaturii universale are datoria să urmărească procesul de propagare a curențelor și să lumineze realitatea lor internațională. Din cîte forme de organizare se poate închipui pentru un curs de istoria literaturii universale, cel mai potrivit mi se pare acel al expunerii în cadrul curențelor ei. Căci similitudinile dintre opere, pe care le pune în lumină unul sau altul dintre aceste curențe, permit în același timp logarea lor de împrejurările sociale care le-au generat. Dintre speciile de interes cu care te poți opri în fața creațiilor literaturii, una din ele, aceea *estetică*, se îndreaptă mai ales către individualitatea lor, în timp ce interesul *istoric* remarcă mai ales asemănările dintre ele, ca o expresie a împrejurărilor social-istorice care le-au produs. Aceste asemănări în timp și spațiu sînt concentrate în conceptul curențelor literare universale.

Programul istoriei literaturii universale nu se confundă oare cu acel al literaturii comparate? Desigur, harnica și fructuoasă anchetă a comparatismului ne este de un mare ajutor. Totuși, spre deosebire de felul în care este practicat comparatismul contemporan, propria noastră îndrumare se deosebește cel puțin într-un punct esențial. Adeseori, străbătînd cercetările comparațiștilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă țesătură de influențe străine. Premisele teoretice ale comparațiștilor acordă un loc atît de mic influențelor interne, geniului original al scriitorilor și răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care o operă a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înfrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puțin adîncite,

încît, în felul lui de a prezenta lucrurile, s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naționale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului și că acțiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării<sup>1</sup>.

O problemă importantă apărută în elaborarea cursului de *Istoria literaturii universale* a fost aceea a întinderii acordate fiecăruia din capitolele lui. Ne-am găsit, în această privință, în fața a două modalități de organizare, pe care le-am numit istoria literară în A și V. Cea dintîi strîmtează spațiul expunerii pe măsură ce se apropie de actualitate, cea de a doua îl extinde. Cine nu cunoaște acele istorii literare în A, de pildă a literaturii franceze, care, după ce dă un loc larg secolelor anterioare, nu rezervă decît cîteva pagini ultimelor decenii și actualității. Trebuie să recunoaștem, în acest ultim mod de organizare a materialului, efectul acelei mentalități îndepărtate de viață, care a fost a altora dintre filologii mai vechi, oameni ai textelor și bibliotecilor, mișcați de singura iubire a lumii vechi, *amor veteris mundi*. Ultimei descendenți ai umanismului, din rîndul lor a desprins Anatole France cîteva din figurile sale de învățați stîngaci și caști, care au inspirat ironia și tandrețea lui. Cred că filologul modern trebuie să zdrobească cercul acestei vrăji adormitoare. Cetatea cărților trebuie să fie un loc de observație și de luptă a lumii moderne. Cunoașterea literaturilor trecutului, în legăturile dintre ele, nu poate avea un scop mai înalt decît aprecierea creației moderne și noi. Gorki, Alexei Tolstoi și Șolohov, Bernard Shaw și Thomas Mann au adus contribuția lor la tezaurul mondial al literaturii epice și dramatice; justa lor prețuire nu poate fi făcută decît în cadrul acesteia. Este indispensabil atunci cînd studiezi scenariul *La beaute du diable* al lui Salacrou sau *Le diable et le bon Dieu* al lui Jean-Paul Sartre să știi că aici au poposit temele goetheene ale lui *Faust* și *Götz von Berlichingen* și să cauți a le înțelege în legătură cu vechile creații, care într-o anumită măsură le-au inspirat. Am dat deci cursului nostru organizarea în V, deschiderea mai largă spre actualitate, rezervînd expunerii părților mai noi ale literaturii universale un loc mai întins decît expunerii epocilor ei mai vechi.

Studiul literaturii universale scoate în evidență dualitatea făcută din epoci de mare forță creatoare și epoci în care puterea creatoare pare că se istovește. După intervale de timp în care operele cu un conținut uman adînc, cu mari răsunete afective, prin care ele răsfrîng cu putere lumea contemporană și năzuințele ei de progres, apar răstimpuri cînd scriitorii retrag interesul lor vieții, se refugiază în reverie nebuloasă și stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oțioase. Primele din aceste epoci literare coincid totdeauna cu acele în care se clădește o lume nouă, în care omul este solicitat de temele luptei pentru progres și ale creației. Celelalte epoci sînt ale extenuării, cînd reprezentanții lumii vechi se simt amputați de conștiința oricărei misiuni. În locul creatorilor, apar atunci epigonii lor. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul Renașterii italiene și franceze, cînd după strălucirea creației anterioare, poezia decade în manierism și prețiozitate. Locul lui Petrarca îl ocupă cavalerul Marino, într-al lui Ronsard se instalează Voiture și Benserade. Fenomenul se repetă în Germania cînd, după marea literatură a secolului al XVI-lea și a Reformei, apar stranii poeți ai barocului. După puternicul curent al raționalismului clasic și în plină înflorire a iluminismului, care îl continuă, oboseala apare

<sup>1</sup> Vd. dezvoltarea acestei idei la începutul volumului de față, în studiul *Antichitatea și Renașterea*.

în madrigalul și idila rococoului. Aceași extenuare a puterii de creație se observă spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când unii din scriitorii vremii, înțelegând bine drama lor, se numesc ei înșiși poeți ai *decadenței*. Totdeauna, în astfel de momente, conducerea gustului literar încetează să mai aparțină claselor active și ascendente ale societății și trece în puterea celor care decad. Evident, nu trebuie să pierdem din vedere că cele două momente coincid după cum coincid și clasele sociale care se exprimă prin ele. John Lily este contemporanul lui Shakespeare; Gongora al lui Lope de Vega și Cervantes. Fiecare din aceștia se situează însă pe câte o linie deosebită de dezvoltare a societății și se asociază cu câte o altă valoare în conștiința posterității. Studiul literaturii universale punând în lumină această dualitate, sau, mai degrabă, acest contrast al momentelor ei, înzestrează tineretul cu un criteriu de apreciere a creațiilor din trecut și din prezent și îl leagă mai strâns de tot ceea ce crește și se înalță.

Aceste câteva îndrumări călăuzesc expunerea cursului de *Istoria literaturii universale* la Facultatea de filologie din București, dar desigur încă unul și, în împrejurările actuale, poate cel mai important. Acest curs urmează să întărească în auditorii lui conștiința unității de cultură a lumii. Poate nici o altă ramură a științelor spiritului nu are mai multe mijloace să dovedească acțiunea continuă a unor popoare asupra altora, realitatea mereu prezentă a schimburilor culturale. Aproape din fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcțiile lumii și înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acțiunea unor opere la mari depărtări de locul și timpul din care a iradiat. Povestea celor șapte înțelepți a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi și evrei, în *Sindipa* greacă, în versiunea latină *Dolopathos* și în întregul folclor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruși, poloni și români, pînă cînd Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în *Divanul persian*. Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăților, a conflictelor armate care le-au interceptat atât de des, oamenii și-au transmis neîncetat produsele fan-teziei și ale inteligenței lor? Sfidînd obstacolele, omeniirea a menținut unitatea culturii ei. Învățătura aceasta, rezultată cu atîta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secțiuni transversale, din cercetarea circulației motivelor, a ideilor și a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menține separate și învrăbite națiunile care și-au manifestat neconținut voința de a se deschide unele altora și de a conlucra mereu la cultura comună a umanității. Dacă imperativul păcii mondiale are nevoie de noi argumente, literatura universală îi poate procura pe unele din cele mai bune. Agresiunea războinică și prăpastiile săpate între popoare apar ca potrivnice concluderilor firești pe care cercetările noastre o pun mereu în lumină.

Poate nu este îndemn care a mișcat mai puternic pe intelectualul român, în ultimul deceniu, decît angrenarea lui în circuitul generos al culturii mondiale. În acest răstimp, s-au înmulțit considerabil lucrările de însușire a întregului tezaur al culturii universale. Niciodată nu s-a tradus mai mult, cu o participare mai activă a scriitorilor celor mai de seamă ai țării. Traducerile din scriitorii antici și moderni, seriile complete, în curs de publicare, a operelor lui Shakespeare, Moliere, Lessing, Fielding, Goethe, Schiller, Balzac, Thackeray, Mickiewicz, Dickens, Zola, Mark Twain, Romain Rolland, Anatole France, Pușkin, Gogol, Tolstoi, Cehov, Turghen-

niev, Gorki au apărut în zeci de mii de exemplare. Literatura maghiară a fost reprezentată prin tălmăcirii noi din Katona, Petőfi, Jokai, Mikszath, Moricz ș. a. Este cu neputință să dresiez acum bibliografia completă a traducerilor în românește, întreprinse în anii din urmă. Nu pot să nu relev însă faptul că edițiile de zeci de mii de exemplare din Shakespeare sau Goethe au dispărut din librării în câteva zile, încît, față de foarte întinsa cerere publică, a trebuit să se pună îndată sub tipar ediții noi. Niciodată interesul pentru literaturile străine n-a fost mai viu în România. În rîndul manifestărilor acestui interes trebuie trecută și crearea cursului de istoria literaturii universale, mai întîi în facultățile filologice ale țării, apoi și în alte instituții ale învățămîntului superior, ca Institutul pedagogic, Facultățile de teatru și Facultățile de arte frumoase.

Evident, lucrările de însușire a patrimoniului literar al popoarelor străine n-au ajuns la capătul programului lor. Sînt încă multe alte lucruri de făcut și relevarea lipsurilor de pînă acum nu poate decît să contribuie la înlăturarea lor. Mai întîi, trebuie spus că noua mișcare de traduceri s-a îndreptat în mai mare măsură către operele tradiției clasice, decît înspre cele ale creației contemporane. Se simte nevoia unei informații bibliografice mai ample, a unui import de cărți mai masiv, de altfel nu numai în țara noastră. România a încercat să remedieze acest neajuns, punînd la dispoziția străinătății periodicele și publicațiile sale în limbi străine. Mulți dintre marii noștri scriitori au dobîndit, în anii din urmă, circulația mondială pe care o meritau de mai multă vreme. Traduceri în limbi de mare răspîndire au dus pînă departe cunoașterea folclorului nostru, a operelor lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu și atîția alții. Un român, iubitor al literaturii patriei sale, n-a putut medita fără emoție la știrea că, aproape în același timp, *Scrisoarea pierdută* a lui Ion Luca Caragiale, unul din autorii cei mai iubiți și unul din aceia care au răsfrînt mai limpede imaginea țării vechi, s-a jucat la Roma și Paris, la Berlin, la Moscova și în America latină. Ne spunem că marile popoare străine au poate și ele îndatorirea să se deschidă cunoașterii literaturilor mai tinere și pe alte căi decît acele pe care acestea din urmă și le deschid prin propriile lor mijloace. În momentul de față este absolut sigur că interesul pentru cultura Occidentului în țările din estul și sud-estul Europei este mult mai viu decît acel al țărilor occidentale pentru cultura acestora din urmă. Nimeni, nici chiar poporul cel mai renumit pentru splendoarea creațiilor lui, nu se poate închide în măreția tradițiilor sale. Literaturi mai tinere au adus germeni fecunzi atunci cînd au intrat în circulația mondială. Nu voi insista asupra exemplului prea cunoscut al enormei influențe pe care a exercitat-o literatura rusă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, atunci cînd marii ei poeți, autori dramatici și romancierii au ajuns să fie cunoscuți în întreaga lume. Prosper Mérimée descoperind pînă Pușkin și Gogol, învățînd rusește ca să-i poată citi în original, Flaubert cultivînd prietenia lui Turgheniev, citînd *Război și pace* al lui Tolstoi, fac parte din evenimentele cruciale ale literaturilor moderne. Dostoievski a fost de asemenea una din experiențele hotărîtoare ale literaturilor occidentale, în epoca lor mai nouă. Putem aminti de asemenea revelația trăită de întreaga Europă o dată cu difuzarea europeană a literaturilor sud-estice, a literaturilor nordice, a celei poloneze și maghiare. Noi, românii, sîntem conștienți că putem lua loc în această societate. Cîteva din figurile cele mai înalte ale literaturilor moderne au fost date de unele din popoarele pe care le-am amintit. Teatrul lui Ibsen a fost hotărîtor pentru creația dramatică mai nouă. Oare epoca contemporană a cunoscut multe opere

mai uimitoare ca acele ale lui Iacobsen și Selma Lagerlöf? Petofi, Ady și Eminescu fac parte dintre liricii cei mai mari ai lumii. Clasa țărănească a inspirat puțin alți romancieri mai mari ca polonezul Reymont. Noi credem că Mihail Sadoveanu este astăzi poate cel mai de seamă poet al naturii. Se cuvine să adăugăm că folclorul trăiește o viață mult mai vie în părțile noastre de lume. Herder, Goethe s-au entuziasmat pe vremuri de poezia populară a sîrbilor. Pentru a nu mai vorbi de bîlinele rușilor, astăzi încă mesajul folcloric al ungurilor, al romînilor, al neogrecilor face parte dintre darurile cele mai de preț pe care le poate primi întreaga literatură a lumii. Cînd se credea a se fi istovit cunoașterea tuturor marilor epopei naturale ale popoarelor, un învățat a cules din gura țăranilor finlandezi cîntecele *Kalevali*, compuse cu o jumătate de mileniu mai înainte, și lumea a trăit atunci emoția unei mari descoperiri. Nu există popoare mici și mari decît ca o expresie statistică. Popoarele cele mai puțin numeroase au dat și continuă să dea opere în care sufletul omenesc trăiește în forme de mare originalitate și seducție. Nimeni nu se poate dispensa de a cunoaște mesajul artistic provenit de la neamurile multă vreme oprite și exploatate, care trăiesc în părțile răsăritene și sud-răsăritene ale Europei. Aceste neamuri au ajuns astăzi la o nouă conștiință a misiunii lor. Ele se deschid întregului tezaur al culturii mondiale, pus acum la dispoziția maselor populare celor mai largi, dar vor să-l îmbogățească, la rîndul lor, prin toate bunurile proprii lor culturi. Cred că este folositor ca curente difuzării literare să circule în toate direcțiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcție va fi mai temeinic asigurată, atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaște mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creație. Studiul literaturii universale trebuie să-și propună și acest scop. Astăzi, cînd zorii unei înțelegeri mai bune între popoare strălucesc din nou peste lume, sîntem bucuroși să arătăm ce s-a făcut în România în acest scop, pe terenul literar. Dar am dori, în același timp, ca aspirațiile noastre să fie cunoscute și prețuite, după cum socotim că li se cuvine. Am dori să stabilim legături cu centrele de documentare, cu instituțiile de cercetare științifică în domeniul istoriei literare și cu personalitățile care se ostenesc pe acest tărîm. Am dori să fie mai bine cunoscută literatura noastră mai veche și mai nouă, ca și străduințele celor care o studiază ca istorici și critici literari.

Aceste cîteva însemnări despre țintele și spiritul studiului literaturii universale în învățămîntul superior romîn vor să aducă modesta lor contribuție în vederea conlucrării și armoniei către care popoarele lumii aspiră astăzi.





# MANIERISM ȘI ASIANISM

Într-o comunicare anterioară<sup>1</sup> consacrată analizei lucrării lui Auerbach, *Mimesis*, o întinsă cercetare asupra dezvoltării realismului în literatura Occidentului, făceam observația că istoria acestui curent literar ar fi trebuit să se însoțească cu aceea a curentelor anti-realiste, deoarece, în creația literară, ca și în doctrinele privitoare la ea, realismul și-a precizat de mai multe ori pozițiile luptînd împotriva momentelor contrarii ei. În sprijinul acestei afirmații citam realismul clasic francez al secolului al XVII-lea, triumfător asupra barochismului de la începutul aceluiași secol, sau realismul critic, ca un curent literar al secolului al XIX-lea, în reacție față de academismul post-clasic. „O istorie a realismului, notam în amintita comunicare, nu se poate scrie decît în legătură cu o istorie a anti-realismului, și faptul de a fi omis această conexiune, alcătuește unul din neajunsurile cărții lui Auerbach.“

Fără a fi împlănat, de la data comunicării, o istorie a realismului, concepută cum mi se pare necesar, lecturi recente mi-au adus o istorie a anti-realismului în lucrarea lui Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959. Autorul dăduse mai înainte o cercetare asupra manierismului în artele plastice sub titlul: *Die Welt als Labyrinth*, față de care lucrarea adusă aici în discuție alcătuieste o continuare și o întregire. Ambele lucrări se leagă cu interesul și cu prețuirea deosebită arătate în culturile burgheze formelor decadente de artă, apărute în faza finală a Renașterii, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, apoi la începutul secolului al XVII-lea, adică în epoca dintre Renaștere și Baroc, cînd se afirmă opera unor artiști ca pictorii Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salvati, dar și mai însemnații Tintoretto și Greco, pe lîngă care trebuie să mai amintim pe sculptorii Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini, ș.a. Caracterizarea întregului curent s-a făcut, opunîndu-l îndrumării clasice din epoca Renașterii culminante, care dăduse pe Raffael, pe Leonardo, pe Dürer. Spicuiesc o astfel de caracterizare în cartea lui E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924, p. 41—2). „Arta specific „manieristică“ diformează și înlădă formele echilibrate și general valabile ale clasicismului în interesul unei expresii mai intensive, încît nu sînt ceva rar (în acest curent) corpuri de zece ori mai lungi decît înălțimea capului și care se îndoaie, ca bătute de vînt, ca și cînd n-ar avea oase sau articulații. Tot astfel, construcția plăcută și clară a spațiului din epoca

1. Vd. mai sus studiul *Începuturile realismului într-o prezentare modernă*.

de înflorire a Renașterii, rezultată dintr-o gândire rațional-perspectivică, cedeză locul unui fel propriu al compoziției, prin care figurile sînt comprimate, aproape ca în evul mediu, într-un singur plan, adeseori nesuferit de aglomerat.... De asemeni, în teoria artei, începînd de la jumătatea secolului și legîndu-se cu judecata negativă a lui Michelangelo despre doctrina proporțiilor a lui Dürer, apare o vie și foarte conștientă critică față de încercările mai vechi de a raționaliza plătirea artistică prin metode științifice și, mai ales, matematice. Astfel, dacă Leonardo se silea să determine mișcările corpului după legile forței și ale rezistenței, dacă Pierro della Francesca și Dürer căutau să stabilească racourci-urile pe căile geometriei, și toți acești teoreticieni erau de acord că proporțiile corpului omenesc în stare de repaus pot fi stabilite cu ajutorul matematicii, acum (în epoca manierismului) întîmpinăm idealul așa-zisei „figura serpentinată“, care, proporționată și mișcată în mod irațional, a fost comparată cu o slăcără alungată de vînt“. Panofsky dă apoi, în continuarea expunerii sale, citate din teoreticienii curentului, de pildă din Frederico Zuccari, dar nu descrie toate consecințele iraționalismului manieristic, uneori mult mai departe împinse și mult mai uimitoare decît acele semnalate de el.

Manierismul a fost un concept stabilit și studiat, mai întîi în legătură cu artele plastice, dar, după cum s-a întîmplat și cu alte concepte artistice, de pildă cu barocul și chiar cu realismul, el a fost întrebuițat apoi și în legătură cu fenomenele literare. În aceasta constă, în primul rînd, interesul cărții lui Hocke, apoi în faptul că acest autor, dispunînd de multe referințe la creația și teoriile literare ale Renașterii tîrzii, pe care izbutește să le pună în legătură cu fapte literare ulterioare și chiar contemporane, ajunge să stabilească o serie istorică foarte întinsă, ale cărei prime etape le identifică în asianismul antichității.

Această orientare a oratoriei și artei literare a celor vechi, în legătură cu orientarea opusă, cu aticismul, a fost studiată încă din antichitate. Cercetarea lui E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1909, a grupat, pentru timpul nostru, toate mărturiile referitoare la cele două mari stiluri ale oratoriei și prozei grecești și latine din secolul al VI-lea î.e.n. pînă în epoca Renașterii. Rezultatele cercetării lui Norden au făcut bine cunoscute originile și caracteristicile celor două curente. Pare deci o constatare asigurată astăzi, faptul că atunci cînd prin campaniile lui Alexandru în Asia, cetățile ioniene au început din nou a lua parte la viața culturală a grecilor, ceva din procedeele de stil ale grecilor din Asia Mică au trecut în arta oratorilor din alte puncte ale lumii grecești. În locul măsurii în expresie, așa de caracteristică pentru vechea oratorie ateniană, s-a ivit o elocință caracterizată prin abundență, prin intensificarea expresiei emoției, prin efecte ritmic-muzicale, prin antiteze, jocuri de cuvinte și stil bombastic. Împotriva acestei direcții se produce reacția aticismului, care își recunoaște modelele în scriitorii și oratorii greci ai secolului al V-lea și al IV-lea, un Thukydides, un Lysias. Demosthenes recomandă norma măsurii, a clarității, a stilului clasic. Originea oratoriei asianice este atribuită lui Hegesias din Magnesia, reprezentantul unui stil foarte înflorit, de la începutul epocii elenistice, despre care Cicero a spus odată că cine îl cunoaște știe ce este nerozia (Norden, 134). Împotriva lipsei de firească și a umflăturii asianice se produce o reacție încă din secolul al II-lea î.e.n., care triumfă în secolul I și continuă în veacul următor cu unii retori greci, dar mai cu seamă cu oratorii latini ca Iulius Caesar, M. Iunius Brutus, Herodes Atticus ș.a.

Paralelismul asianism-aticism nu este, de altfel, o construcție a filologiei mai noi. El este bine cunoscut și vechilor autori, care au dat, de asemenea, caracterizările excelente ale celor două curente. Astfel, Cicero, după ce observă lipsa elocinței în Argos, Corint și Teba, sărăcia ci laconică în Sparta, apariția ei în Atena, adaugă în *Brutus* (XIII, 51): „Îndată ce a ieșit din Pireu și elocința a fost dusă în afară, (această artă) a parcurs toate insulele și a călătorit prin întreaga Asie, astfel încît în contact cu moravuri deosebite a dobîndit un lustru străin, a pierdut puritatea vorbirii pe care o avea în Atica și ceea ce s-ar putea numi sănătatea ei, făcînd-o a nu mai ști să vorbească cu naturalețe. Așa se născură oratorii asiatici (*asiatici oratores*), a căror repeziciune și abundență nu sînt de disprețuit, dar al căror stil este lipsit de concizie și prea îmbelșugat (*Hinc asiatici oratores, non contemnendi quidem non celeritate nec copia, sed parum pressi et mimis redundantes*). În altă parte a lui *Brutus* (XCV, 325), vorbind despre elocința lui Hortensius, Cicero face următoarele distincții: „Elocința lui era de genul asiatic, acela care se potrivește mai mult cu vîrsta tînără decît cu bătrînețea. Genurile elocinței asiatice sînt două: unul este sentențios și plin de trăsături spirituale (*sententiosum et argutum*) și gîndirile nu sînt atît de grave și severe, pe cît de concentrate și grațioase (*sententibus non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis*). Există și un alt gen care este mai puțin remarcabil prin bogăția cugetării cît prin ușurința și vioiciunea frazei, un gen care domină astăzi în toată Asia și în care nu numai că fraza este curgătoare, dar prin expresiile întrebuițate, este împodobită și elegantă (*Aliud autem genus est non tam sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, qual est nunc Asia tota, nec flumina solum orationi sed etiam exornato et faceto genere verborum*).

Idei noi asupra originii asianismului și a caracterizării lui în raport cu aticismul găsim în Quintilian. Acest autor dă, la rîndul lui, o explicație a ivirii asianismului ținînd seama atît de condițiile lingvistice speciale ale locului apariției cît și de genul propriu al popoarelor în mijlocul cărora s-a născut, apoi o apreciere a fenomenului derivată din reacția aticistă a epocii. În *De institutione oratoria* (XII, 10) Quintilian scrie: „De multă vreme se distinge între două feluri de stil, unul strîns și plin (*pressi et integri*) celălalt umflat și gol (*inflati et inanes*), unul neavînd nimic de prisos, celălalt fiind lipsit de gust și măsură (*iudicium et modus*). Unii autori, printre care și Săntora, atribuie această diferență faptului că limba greacă introducîndu-se cu încetul în orașele Asiei, învecinate cu Grecia, locuitorii lor năzuiră la gloria elocinței mai înainte de a stăpîni bine această limbă, astfel încît, neputînd exprima un mare număr din gîndirile lor prin cuvîntul propriu, au fost obligați să recurgă la circumlocuții, și obiceiul acesta prinse rădăcini printre ei. În ce mă privește, aș atribui mai de grabă această deosebire genului (*naturae*) însuși al celor ce vorbeau și ascultau: fiindcă aticii, popor lustruit și fin (*limuti . . . et emuncti*), nu puteau suferi ceea ce este umflat sau prea îmbelșugat (*inane aut redundans*), în timp ce asiaticii, mai vanitosi și mai declamatori (*tumidior . . . atque jactantior*), au dat în chip natural acest caracter și elocinței lor“. În altă parte (VI, 2) Quintilian ne dă o caracterizare a stilurilor prin categorii psihologice: „După cum ne învață cei vechi, scrie Quintilian, există două feluri de stări ale sentimentului: unul pe care grecii îl numeau πάθος, un cuvînt pe care-l traducem prin *affectum*, celălalt, numit de greci ήθος, tradus de noi prin *mores*, de unde partea filosofiei numită *morală*, ήθική. Totuși, considerînd lucrurile după natura lor, mi se pare că nu înțelegem *mores* în general ci numai o anumită proprietate a lor; căci cuvîntul *mores*

desemnează toate stările sufletului (*omnes habitus mentis*), și unii scriitori mai circumspecți au preferat să exprime printr-o parafrază ceea ce grecii înțelegeau prin ἡθος și πάθος, decât să le traducă literar. Au preferat să desemneze prin numele de sentimente vii, vehemente, ceea ce grecii numesc πάθος, și sub acela de sentimente dulci și moderate ceea ce ei numesc ἡθος. Pentru a obține expresia unor sentimente vehemente, Quintilian recomandă folosirea acelor reprezentări ale imaginației, capabile să trezească acele simțiri: „Ceea ce grecii numesc φαντασται, noi numim *visiones*: prin aceste imagini ale lucrurilor absente, lucrurile care nu sînt de față pot izbi sufletul nostru, ca și cum le-am avea sub ochi. Cine le va închipui bine pe acestea, va izbuti să provoace pasiunile“.

Pornind mai cu seamă de la acest din urmă text, dar sprijinindu-se pe o anumită pregătire a cercetării anterioare, Hocke suprapune perechii de concepte: *antic-asianic*, noua pereche: *mimesis - phantasia*. Justificarea acestei suprapunerii se găsește în autorii vechi, deși doctrina artei ca imitație a lucrurilor reale, *mimesis*, a fost foarte generală în antichitate și, după cum rezultă din analiza textelor, chiar imaginile fanteziei, prin care se pot obține pasiunile violente ale oratoriei asianice, erau pentru vechii autori, și chiar pentru Quintilian, „copii ale lucrurilor“. În evoluția esteticii antice, a apărut însă un moment în care creația artistică n-a mai fost înfățișată ca fiind orientată de imitația lucrurilor reale, ci de viziunile fanteziei, de ceea ce Plotin numea *forma internă*, ἐνδον εἶδος. Ideile lui Plotin s-au bucurat de o lungă posteritate; ele au inspirat pe unii din autorii de tratate de estetică din epoca Renașterii târzii, unde conceptul plotinian al „formei interne“ apare în varianta *disegno interno*, *disegno fantastico*, *imitazione fantastica*. Se pare că Shakespeare însuși a fost atins de aceste idei, cînd scrie în *Visul unei nopți de vară* (V, 1):

Închipuirea cea gravidă naște  
Necunoscute lucruri, plămăuește  
Poetice avînturi, dă un nume  
Nimicului de aer, loc în spațiu.

Abandonarea normei imitației și mutarea creației artistice pe terenul fanteziei a deschis drumul unui curent anti-realist, ale cărui origini pot fi recunoscute în asianismul antic, cu îndreptățirea că expresia artistică dobîndește, în acest curent, o independență față de lucrurile reale, o abundență și un mod al ei propriu de a prolifera sau de a se restrînge care depășesc sau rămîn în urma nevoilor reflectării realității. Fenomenul a fost cunoscut și descris de Quintilian, care observă în *op. cit.* VIII, 2: „Unii autori păcătuiesc printr-o nefericită abundență de termeni inutili. Temîndu-se a vorbi ca toată lumea, și ademeniți de o zadarnică aparență a frumuseții, se învîrtesc cu o locvacitate copioasă în jurul lucrurilor pe care nu vor să le exprime. Apoi, unind această serie de cuvinte cu o altă și pe aceasta cu o a treia, dau perioadelor lor o întindere pentru care nu există răsuflare îndestulătoare. Sînt și alții care își propun să fie obscuri, și acest defect nu este nou, căci citesc în Titu-Liviu că, în vremea lui, exista un profesor care recomanda elevilor lui să întunece (*obscurare*) ceea ce aveau de spus... de unde a rezultat acest elogiu extraordinar: Cu atît mai bine, n-am înțeles nimic (*Tanto melior; ne ego quidem intellexi*)“. Quintilian descrie apoi alte procedee ale obscurității, precum excesul conciziunii, alterarea cuvintelor, echivocul. Plăcerea pentru acest fel al oratoriei trebuie să fi fost destul de mare în Roma imperială. Quintilian o compară (II, 5) cu predilecția unora pentru

monștri, pentru corpurile rău făcute sau pentru figurile fardate și epilate, ca și cum, adaugă scriitorul, „frumusețea corpurilor ar putea să ia naștere din corupția moravurilor“ (*ut pulchritudo corporis venire videatur ex malis moribus*). Atingem odată cu aceasta și o vedere asupra cauzalității sociale a exceselor asianice, artă acordată cu preferințele unui public corupt, cum în Roma imperială exista fără îndoială.

După ce a suprapus dualității *atic-asianic* pe aceea desemnată prin termenii *mimesis-phantasia*, în care recunoaște temelia teoretică a opoziției anterioare, Hocke ajunge la a treia pereche de concepte dezvoltătoare a celor precedente: *clasicism-manierism*. Clasicismul ar fi deci arta dezvoltată din aticism și întemeiată pe mimesis, în timp ce manierismul ar fi arta pornită din asianism și fundată pe fantezie. Dar, în timp ce clasicism și manierism au fost, în cercetările mai vechi de istoria artei, concepte istorice, legate adică de o perioadă anumită din dezvoltarea creației artistice și determinate de condițiile sociale proprii perioadelor respective, aceeași popularitate desemnează, la Hocke, două direcții constante ale artei în Europa, deci două tipuri estetice ale acesteia. Transformarea, în sens tipologic, a opoziției clasicism-manierism nu-i aparține, de altfel, lui Hocke. Această transformare se produsese mai de mult în estetica și istoria artei. Astfel, clasicismul care a desemnat pe rând, fie arhitectura lui Palladio cu prelungirile ei în Franța sec. XVII și în alte părți, fie arta constituită, prin reacție față de rococoul sec. XVIII-lea și sub influențe antice la sfârșitul aceluși secol și la începutul celui următor, fie producția literară paralelă cu aceste manifestări ale artelor plastice, aceeași noțiune ajunge să desemneze o categorie estetică mult mai generală. În acest din urmă sens, clasicismul a putut fi recunoscut în epocile cele mai diferite și adjectivul corespunzător, *clasic*, a putut fi legat de formele de artă cele mai variate.

Aceeași a fost și evoluția cuvîntului *manierism* și a etimonului acestuia: *manieră*. Acest din urmă termen a fost semnalat încă din veacul al XVI-lea și cu un înțeles peiorativ în culegerea de biografii de artiști a lui Vasari. Nuanța peiorativă nu este absentă, dar e mai puțin accentuată în celebrul articol al lui Goethe: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, apărut în „Teutscher Merkur“ al lui Wieland din 1778—79. Goethe stabilește aici o scară de valori între simpla imitație a naturii în operele picturii, redarea obiectelor printr-o prismă subiectivă și prezentarea lor într-un fel care să arate esența lor. Operele care procedează în acest din urmă fel au, după Goethe, *stil*; cele amintite mai înainte manifestă numai *manieră*. Goethe nu dă, în articolul său, exemple pentru a ilustra ce opere anume trec sub categoria *manierei*, dar dezvoltările sale sînt suficiente pentru a arăta că nuanța coboritoare cu care cuvîntul a fost folosit mai întîi s-a neutralizat în cea mai mare măsură. Maniera nu este, pentru Goethe, un neajuns categoric, ci numai o treaptă pe care operele care posedă adevăratul stil o depășesc: „Stilul, ni se spune, este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum „maniera“ cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile“.

Evoluția mai nouă a termenilor „manieră” — „manierism” a îndepărtat, în fine, orice nuanță peiorativă însoțitoare, ajungând să desemneze două lucruri: 1. curentul artistic intercalat între Renaștere și baroc, adică anumite opere ale artelor plastice din arta occidentală la sfârșitul secolului al XVI-lea, 2. un anumit tip artistic, revenit de mai multe ori în istoria artei. Atestările acestor două înțelesuri sînt foarte numeroase în scrierile de estetică și istoria artei de după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în Germania. Alegem, printre acestea, ca unul care se plasează către începutul evoluției semantice semnalate aici, articolul Margaretei Hörner *Manierismus* din „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 1924. Margareta Herner începe prin a aminti cazul „barocului”, care, după ce a fost întrebuintat cu un răsunet dezaprobat, și-a pierdut acest răsunet, ajungînd să denumească, fără nicio judecată de valoare în acompaniament, arta plastică a occidentului european în epoca Contra-Reforme și a absolutismului, apoi una din direcțiile revenite de mai multe ori în arta europeană, deci unul din tipurile ei, vizibil în momente așa de felurite ca începuturile elenismului ( trecerea de la secolul al V-lea către al IV-lea î.e.n.), arta medievală a secolului al XIV-lea, în fine aceea care apare în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Margareta Hörner se aplică apoi să grupeze elementele comune unor manifestări artistice atît de deosebite, ca de pildă trecerea de la linearitate la picturalitate, de la compozițiile plane la cele profunde, de la simetrie la asimetrie, de la simplitate la complexitate etc. Astfel de evoluții polare s-au petrecut de mai multe ori în istoria artei, și această împrejurare legitimează transformarea conceptului istoric al „manierismului” într-un concept tipologic. Transformarea nu se produsese încă deplin în 1924, dar era pe cale să se producă. „Nu este exclus, scrie Margareta Herner, ca schimbarea de înțeles, executată de „baroc”, să se repete în același sens cu un alt termen, întrebuintat altă dată numai în judecăți de valoare, cu termenul „manierism”. Este manierat tot ce depășește firescul și așteptatul (*das Natürliche und Zuerwartende*) dar nu numai ca o exagerare asemănătoare cu a barocului, ci însoțită de o treptată solidificare a formelor, în care se concentrează schimbările obținute mai înainte”.

Aceeași transformare în înțelesul cuvîntului „manierism” s-a produs și în domeniul studiilor literare. Procesul a fost favorizat de o anumită metodă folosită în mișcarea științifică de după al doilea război mondial, pe care o amintesc în treacăt aici. Cînd, prin publicarea lucrării istoricului artei H. Wolfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, s-a obținut un grad mai mare de precizie în caracterizarea artei Renașterii culminante și a barocului, ca și a trecerii de la prima din acele epoci la cealaltă, unii istorici literari au încercat să aplice conceptele lui Wolfflin și în producția literară. Acestui îndemn i se datorește, în mare parte, opera lui O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1921. I se datorește apoi lui Walzel faptul că unele noțiuni, cum ar fi „barocul”, întrebuintat mai înainte numai pentru opere ale artelor plastice, au început a fi folosite și pentru opere ale literaturii. Aceeași extindere de înțeles, precum și transformarea conceptului istoric într-unul tipologic, s-a produs și pentru cuvîntul „manierism”. Procesul a ajuns la ținta lui în lucrarea lui E. R. Curtius, care în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, p. 275), scrie: „Clasicismul lui Raffael și Phidias este pentru noi natura potențată la idealitate. Desigur, încercarea de a circumscrie conceptual esența marelui artă rămîne un simplu expedient. Dar amintita formulă atinge ceea ce este „clasic” în Sofocle și Virgil, în Racine și Goethe. Arta clasică, în acest sens foarte înalt, apare numai în scurte epoci de înflorire. Chiar în epoca tirzie a lui Raffael, istoria artei găsește sămînta

curentului numit manierism și o interpretează ca pe o degenerare a clasicismului. O „manieră” artificială, care se poate manifesta în forme felurite, proliferază și se revărsă asupra clasicismului. Gustul individual poate valorifica, precum dorește, această transformare. Cine preferă pe Tintoretto lui Raffael poate să invoce bunele lui motive. Nu putem să decidem aici dacă termenul „manierism” a fost bine ales pentru a denumi o epocă în istoria artei. Dar noi trebuie să-l întrebuițăm, fiindcă umple o lacună a terminologiei literare. În acest scop, trebuie însă să-l golim de conținutul lui de istoria artei și să-l extindem atât de mult, pentru a-l face să denumească toate tendințele literare opuse clasicismului, fie ele pre-clasice, post-clasice sau contemporane cu un anumit clasicism. Înțeles, în acest sens, manierismul este o constantă a literaturii europene”.

După aceste precizări metodice, Curtius trece la enumerarea procedeele formei literare a manierismului, printre care *hyperbaton*, adică dislocarea topică și sintactică, circumlocuția (sau perifriza), *annominatio* (sau *paronomasia*), adică acumularea formelor flexionare ale aceluiași cuvânt, a derivatelor lui sau a unor cuvinte cu sunete apropiate, metafora manieristică (adică aceea de un gust îndoielnic, ca de pildă *hidropisie* pentru umflătură în manifestările spiritului) apoi așa-zisele „jocuri lingo-gramatice” (adică alegerea cuvintelor în care lipsește un anumit sunet sau a aceluia unde același sunet revine în fiecare cuvânt (ca în cunoscutul vers al lui Ennius: *O Tite tute, Tati, tibi, tanta, tyrane, tulisti*), în fine poeziile ale căror versuri sînt astfel grupate încît întocmesc o anumită figură, de pildă a unei aripi, a unui ou, a unei secure etc. (adică ceea ce grecii numeau un *teknopaegnion*) sau așa zisele *logodedalii* (adică poeziile în care fiecare vers începe și sfîrșește cu un cuvânt monosilabic sau în care cuvîntul final al fiecărui vers se repetă la începutul celui următor) ș.a. Astfel de procedee sînt identificate de Curtius în cea mai veche antichitate greacă, apoi în perioada alexandrină, apoi în secolul al IV-lea al epocii imperiale, la Roma, apoi în evul mediu, apoi în „secolul de aur” spaniol, în barocul german și în alte momente. Revenirea aceluiași procedee la intervale atât de mari îl îndreptățește pe Curtius să dea un sens tipologic noțiunii de manierism. Dar Curtius nu-și pune niciodată problema căror împrejurări li se datorește revenirea aceluiași procedee și care sînt condițiile sociale care explică revenirea lor de fiecare dată. Ca mai toată știința literară burgheză, nici cercetarea lui Curtius nu-și pune vreodată problema cauzalității literare și lucrarea sa nu se ridică niciodată dincolo de nivelul pozitivist al investigației faptelor și al descrierii lor.

După cum se vede, aproape toate elementele cărții lui Hocke au fost găsite înaintea lui. Ceea ce acest cercetător adaugă este înmulțirea referințelor la literatura contemporană decadentă, expresionistă, dadaistă, suprarealistă etc., astfel încît linia pornită din asianismul antic, ajunsă în manierismul sec. XVI-lea și mai tîrziu, este continuată de Hocke pînă la producția literară cea mai nouă din țările capitaliste. Nici Hocke nu-și pune problema explicației sociale a fenomenului studiat de el. Se mulțumește a-l pune în legătură cu o anumită constantă a spiritului european, cu ceea ce i se pare a fi un anumit tip al acestuia, așa numitul *homo absconditus*, a cărui revenire neîncetată o semnalează cu o satisfacție evidentă. Ba chiar descoperirea revenirii periodice a acestui *homo absconditus* i se pare lui Hocke un act de igienă spirituală, pe care îl formulează astfel, în considerații al căror accent politic nu poate scăpa nimănui: „Se vorbește astăzi, scrie Hocke, de o renaștere a conștiinței istorice. Acesta ar fi un simptom important pentru renașterea Europei în noua ei năzuință către unitate. Pentru extinderea conștiinței spiritului european

poate juca un rol hotărâtor tradiția „ermetică“ (*verborgene*), dacă vrem să depășim „retorica europeană clasicistă“. Ce este această „retorică europeană clasicistă“ nu este greu de înțeles. Este retorica democrației burgheze, inspirată de antichitate în declarațiile ei liberale. O figură reprezentativă a acestei retorici a creat Thomas Mann în personajul lui Settembrini din romanul *Der Zauberberg*, continuator al ideologiei și frazeologiei revoluției franceze. Dar tendințele lui Hocke devin încă mai clare, atunci când declară ceva mai departe: „Dacă intelectualul modern european n-a dispărut încă în curentul civilizației de mase tehnificate (*im Malsstrom der technisierten Massengesellschaft*), dacă mai este reprezentantul unui mediu spiritual creator, atunci el va căuta absolutul și mîntuirea din problematica lui neurotica în operele artiștilor, a poezilor și a compozitorilor“, a acelora care întruchipează tendința absconsă a literaturii europene. Dar odată cu aceasta ajungem la problema sensului social al actualității dobîndite de curentul manierismului în cercetarea burgheză mai nouă. Atingerea acestei ultime probleme va completa lucrarea de față.

Ne vom întreba deci care sînt motivele interesului arătat de istoricii burghezi ai artei manierismului ca tip estetic, dar, mai cu seamă, formei lui oarecum exemplare din secolul al XVI-lea? În legătură cu această din urmă parte a întrebării pe care o punem s-au ivit discuții vrednice a fi amintite aici. Este vorba de discuțiile suscitade de problema periodizării Renașterii. Începutul, culminarea și sfîrșitul acestei mari mișcări de cultură, în care se naște spiritul modern, au fost legate de date diferite, după tendințele feluritelor savanți care și-au pus problema. Unii din acești savanți, începînd cu Bayle și Voltaire, recunosc începuturile Renașterii la mijlocul secolului al XV-lea, cînd, prin emigrația învățaților greci în Italia, după căderea Constantinopolului sub stăpînirea turcească, se produce acea înviore a studiilor clasice cu numeroase repercusiuni asupra dezvoltării culturii, precum ivirea spiritului critic, apropierea de natură în arte și în științe, slăbirea dogmatismului religios, înflorirea individualismului. Cercetările mai noi au arătat însă că studiul vechilor culturi ajunsese la termenul lui încă de la sfîrșitul veacului al XIV-lea, cînd cunoștințele despre literatura grecilor și romanilor atinseseră aproape toate rezultatele de care dispunem și noi. Este concluzia unei cercetări ca aceea a lui G. Voigt în *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, o operă de la sfîrșitul veacului trecut. Pe de altă parte, unele fapte literare, ca polemica anti-scolastică și lirica lui Petrarca, proza satirică a lui Boccaccio, figura unor umaniști ca Colluccio Salutati sau Niccolò Niccoli, lupta politică împotriva baronilor feudali a lui Cola di Rienzi, ca și entuziasmul lui civic alimentat de inițierea lui antică, toate aceste fapte îndreptățesc îndeajuns așezarea începuturilor Renașterii la mijlocul secolului al XIV-lea. Tot atunci se produsese dezvoltarea comunelor italiene și a burgheziei lor, în comerțul cu răsăritul, pe drumul deschis de cruciade, deci ascensiunea unei clase sociale a cărei expresie de cultură este tocmai Renașterea, adică mișcarea care putea oferi burgheziei vremii cadrul de libertăți spirituale necesare întreprinderilor ei. Renașterea a fost o revoluție, o mișcare de răsturnare a vechilor poziții spirituale. Caracterul acesta a fost recunoscut de istoricii mai vechi ai culturii, de pildă de Jacob Burckhardt în renumita lui lucrare, *Die Kultur des Renaissance in Italien*, 1859. Istoricii burghezi mai noi au manifestat însă tendința de a tăgădui caracterul de revoluție culturală al Renașterii, susținînd că mai toate însușirile atribuite ei apăruseră încă din secolele evului-mediu, de pildă din secolul al XII-lea francez, și că, prin urmare, ele au fost un rod al culturii precumpănitoare religioase a acestei



perioade istorice. Această tendință de a împinge prea adânc în trecut originile Renașterii, foarte generală la un moment dat, și-a găsit criticul ei în istoricul Renașterii V. N. Lazarev care în articolul *Împotriva falsificării istoriei Renașterii*, a grupat, în chip convingător, toate argumentele menite să anuleze teza despre originile medievale ale Renașterii. Pare în adevăr absurd să susții că spiritul științific modern nu începe cu Leonardo și Galilei, ci cu Occam și Buridan și că umanismul se manifestă încă din secolul al XII-lea, când nu poate fi semnalată în această epocă nici acțiunea de descoperire a vechilor manuscrise, așa de caracteristică pentru umaniștii secolului al XIV-lea și al XV-lea, nici metodele moderne de studiere a vechilor manuscrise pentru a restabili forma lor autentică, adică toate acele lucrări ale filologiei în care ia naștere spiritul investigației critice cu rezultate pentru dezvoltarea tuturor științelor. Faptul de a fi pus în lumină toate aceste erori ale interpretării istorice, și altele multe, este un bun câștigat, de care nu ne mai putem lipsi.

Dar, împreună cu încercarea tendențioasă de a împinge în evul mediu începuturile Renașterii, a apărut și încercarea de a amputa Renașterea de unul din secolele ei, de secolul al XVI-lea, mai ales de a doua jumătate a acestui secol, atribuită de unii istorici, precum am văzut, unui alt curent, curentului „manierismului”. Este adevărat că opere manieristice apar în acest răstimp ca o manifestare a anti-realismului pe care-l aduce cu sine recrudescența feudală, semnalată adeseori de istoricii Italiei ca un rezultat al decadenței manufacturilor și al întoarcerii către pământ, fenomene apărute îndată ce Italia a trebuit să cedeze înfrîntarea ei economică Spaniei și țărilor din nordul Europei, unde, după epoca marilor călătorii, se mută centrele afacerilor europene. Manierismul a fost însă numai unul din aspectele artei europene a secolului al XVI-lea. Protestînd împotriva anexării întregului acest secol pe seama manierismului, istoricul de artă sovietic M. V. Alpatov în studiul *În apărarea Renașterii*, are dreptate să amintească faptul că secolul al XVI-lea nu este numai secolul manierismului dar și al școlii venețiene, al lui Tintoretto, al lui Veronese, apoi al lui Michelangelo, al lui Daniele de Volterra și al altor mari maeștri, a căror artă nu poate fi de loc redusă la formulele artificioase ale manierismului. Putem adăuga că, și în literatură, secolul al XVI-lea este acela în care apar marile creații ale lui Torquato Tasso și Ariosto, ale lui Rabelais, Ronsard, și Montaigne sau ale lui Cervantes și Shakespeare, care nu pot fi cu nici un preț atașați curentului de absconsitate al manierismului. Acest curent nu produce numele cele mai însemnate ale secolului, printre care nu putem trece nici pe Gongora, nici pe Marino, nici pe John Lily, autori manieriști, fără îndoială, dar nu autorii cei mai mari ai veacului lor. Înțelegerea lui Shakespeare ca un autor baroc sau chiar manierist, întîmpinată în unele lucrări ale criticii shakespeariene mai noi, trezește multe obiecții. Pe unele din ele le-am formulat în studiul *Shakespeare ca poet al Renașterii*, unde am căutat a arăta că prin teme și forme literare, dar mai cu seamă prin rostul pe care l-a dat poeziei și prin spiritul filozofic al operei lui, Shakespeare este fără îndoială un poet reprezentativ al Renașterii, cel mai de seamă al curentului întreg. Infiltrații manieristice, eufuistice, există fără îndoială în opera shakespeariană, dar mai cu seamă în faza ei din tinerețea poetului. Studiul acestei opere în dezvoltarea ei a arătat unora dintre criticii shakespearieni, tendința de eliminare a manierismului eufuistic și acea îndrumare către adevărul expresiei, caracteristică pentru fazele mai noi ale creației shakespeariane.

Cît despre înțelegerea „manierismului“ ca un stil autonom, deopotrivă de îndreptățit cu toate marile stiluri ale artei, trebuie să spunem că acest mod al prețuirii n-a fost adus decît de nevoia de a impune formele actuale ale decadenței artistice, justificate, după unele păreri, dacă i se găsesc strămoși și o continuitate aproape neîntreruptă de-a lungul secolelor. În realitate, „manierismul“ modern, ca și strămoșul lui îndepărtat „asianismul“ antic, au fost fenomene resimțite, încă din epocile respective, ca niște aspecte ale degenerării și corupției expresiei. Și după cum existența „asianismului“ a produs în vechime reacțiunea „aticistă“, tot astfel astăzi, în țările socialiste, se produce o reacție în sensul apărării simplității, a clarității, a proprietății expresiei, deci o mișcare neo-aticistă, după cum, prin preferința arătată realismului, o întoarcere către estetica *mimesis*-ului. Sînt fenomene pe care trebuie să le reținem, ca pe unele din cele mai interesante în actuala mișcare literară a lumii.

# MITUL PROMETEIC ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Toate epocile de înnoire și creație au recunoscut în figura legendară a lui Prometeu, simbolul năzuințelor și al revoltelor, al suferințelor și luptelor lor. Nu este deci de mirare că întemeietorul socialismului științific s-a oprit și el odată în fața imaginii mitice a lui Prometeu. În teza sa de doctorat despre *Deosebirea dintre filozofia democritică și epicureică a naturii*, Karl Marx scrie: „Filozofia atât timp cât mai păstrează o picătură de sânge în inima ei liberă, capabilă să aducă o lege nouă lumii, va striga adversarilor ei împreună cu Epicur: „Nu este lipsit de pietate acela care tăgăduiește pe zeii poporului mărunț, ci acela care le atribuie acestora gândurile comune ale poporului mărunț“. Filozofia nu-și ascunde aceasta. Mărturisirea lui Prometeu:

„Cu un cuvânt urăsc pe zeii toți“

este propria mărturisire a filozofiei, maxima ei față de toți zeii cerești și pămîntești, care nu recunosc în propria conștiință de sine a omului suprema lui zeitate. Nici un alt zeu nu se cuvine să stea alături de acesta. Personajului poltron, care se bucură de situația aparent înrăutățită a filozofiei în societatea burgheză, filozofia îi poate răspunde cu vorbele pe care Prometeu le striga lui Hermes, slujitorul zeilor:

„Cu slujba ta de sclav nu aș dori —  
O știi prea bine — soarta mea să schimb.  
Mai bine e să fiu căznit pe stîncă  
De cît lui Zevs fidelul mesager“.

Prometeu este cel mai de seamă sînt și martir în calendarul filozofic al omenirii“. Această apreciere a lui Prometeu s-a format treptat în decursul istoriei și s-a impus în anumite epoci ale ei. Hesiod, care a dat prima versiune literară a mitului prometeic, este departe de a însoți figura titanului cu sentimentele de venerație, pe care le întîmpinăm în cuvintele lui Marx. Înșelarea lui Zeus cu prilejul sacrificiului de la Mecone, cînd Prometeu l-a făcut pe părintele zeilor să aleagă partea cea mai săracă a sacrificiului, apoi furtul focului, pus la dispoziția oamenilor, l-au determinat pe Zeus să trimită în lume pe Pandora, cu fatala ei cutie, din care s-au revărsat toate relele printre oameni. „Zeus, mîniat de viclenia lui Pro-

meteu, a revărsat relele în lume", observă Hesiod, în *Lucrări și zile*. Hesiod scrie din punctul de vedere al religiei jupiteriene, cu sentimente neîmpărțite pentru Zeus, aducătorul și chezașul dreptății în lume, încât atitudinea sa față de titanul răzvrătit este mai degrabă negativă. Prometeu este răspunzător de suferințele hărăzite oamenilor și de sfârșitul vârstei de aur a umanității.

Apresiasi pozitivă a lui Prometeu apare o dată cu prezentarea lui în tragedia lui Eschil, *Prometeu înălțat*, în epoca democrației ateniene. Prometeu este, pentru Eschil, binefăcătorul oamenilor, acela care i-a dotat cu inteligență, i-a scos din peșteri, i-a deprins să locuiască în case expuse la lumina soarelui, i-a învățat să calculeze timpul, să folosească animalele de povară, să spintece mările cu navele lor, să tămăduiască bolile cu leacuri, să descopere în tainele pământului arama și fierul, argintul și aurul, să le lucreze cu ajutorul focului. Prometeu, adică acela care știe totul de mai înainte, cunoaște momentul și felul în care se va prăbuși stăpânirea lui Zeus în lume. Titanul refuză să-i transmită lui Zeus revelația cerută. După ce îl înălțase pe stîncile Caucazului, îl prăbușește în Tartar.

Prețuirea pozitivă a lui Prometeu s-a menținut, pînă la un punct, și la Platon, care, în dialogul *Protagoras*, atribuie titanului meritul de a fi învățat pe oameni să vorbească și să cinstească pe zei, să se adăpostească în case, să-și acopere trupurile cu vestimente și să se hrănească cu bucatele pe care le produce pământul. Prometeu n-a transmis însă oamenilor și cunoștința artei politice, a maximeilor necesare vieții în cetăți. Pudoarea și justiția au fost, după întemeierea primelor orașe, un dar făcut oamenilor de Zeus, prin mesagerul lui, Hermes. În concepția lui Platon, Prometeu n-a fost decît creatorul civilizației materiale. Cultura spirituală în forma ei cea mai înaltă, adică în forma ei morală și politică, rămînea totuși, pentru Platon, aportul părintelui zeilor. Platon dă astfel impresia că procedează la o ierarhizare, prin care așază deasupra meritului lui Prometeu, pe cel al lui Zeus. Religia tradiționalistă jupiteriană era încă puternică la aristocratul Platon.

Hesiod, Eschil, Platon au rămas pentru toată vremea modernă izvoarele principale ale mitului prometeic. Totuși, cînd în secolul luminilor, filozoful platonician englez Shaftesbury compară pe artist cu Prometeu, el nu reia ideea marilor înaintași amintiți, ci pe aceea a lui Lucian, care, în secolul al II-lea al erei noastre, instituisese și el o dată aceeași comparație. Într-unul din spiritualele lui monologuri, Lucian răspunde unui prieten care-l numise „un Prometeu“. Care să fi fost motivul acestei apelații? Voise, poate, prietenul să spună că operele lui Lucian sînt făcute din lutul în care titanul întruchipase pe oameni și că ele sînt tot atît de fragile ca și oalele fabricate de olarii Atenei? Lucian preferă să creadă că prietenul a voit să laude „felul“ său de a scrie, care nu pornește de la nici un model. În același chip Prometeu, într-o vreme cînd oamenii nu existau încă, avu ideea să fabriceze oameni. A dat acestor ființe forma, ținuta, mlădierea, aerul lor plăcut; a fost creatorul lor, după care Minerva, venindu-i în ajutor, suflă asupra humei și le dădu un suflet. Iată în ce fel poate fi plăcută gluma prietenului, cum fără îndoială acesta a dorit s-o facă. „În ce mă privește (adaugă Lucian) socotesc că n-am avut numai meritul noutății, compunînd opere care nu sînt ficele vreunei opere mai vechi. Am vrut ca aceste opere să și placă, socotind că altfel ar trebui să roșesc de rușine și să le calc în picioare, pentru a le distruge. La ce ar folosi noutatea lor, dacă ar fi urîte? Dacă n-aș gîndi astfel, m-aș crede vrednic să fiu sfîșiat de șaisprezece vulturi, pentru a fi compus o operă care este cu atît mai urîtă, dacă n-are alt merit decît ciudățenia ei“. Cînd în secolul al XVIII-lea se produce îndoiala cu privire la valoarea regulilor,

atît de puternice în practica artistică a secolului anterior, cînd în locul creației artistice călăuzite de norme și modele, începe să se impună din ce în ce mai viu exigența creației originale, conduse de spontaneitatea genială, vechea comparație făcută de Lucian între Prometeu și artistul original se impune încă o dată. „Artistul, scrie Shaftesbury în *Solilocviile* sale, este un al doilea Creator, un Prometeu după Jupiter. La fel cu acest artist suveran sau cu natura plastică și universală, artistul plămăuiește un întreg coerent și proporționat în el însuși, prin subordonarea voită a tuturor părților componente . . . Artistul poate imita astfel pe Creator“.

Apusul vechiului prestigiu al normelor și modelelor, zorile noii concepții despre spontaneitatea genială a creației, erau momente ale defacerii din cadrele constrîngătoare ale feudalității și absolutismului. Cînd o dată cu înaintarea veacului, lupta pentru libertățile burgheze se extinde și se adîncește, simbolul prometeic vine să le sprijine, în spiritul marei tradiții tragice a lui Eschil. În acest spirit a reluat Goethe figura lui Prometeu, într-un poem dramatic, rămas de altfel neterminat. În *Poezie și adevăr* (c. XV), poetul ajuns în pragul bătrîneții își amintește astfel de starea de spirit a tinereții sale, în acel moment din jurul anului 1773, cînd ia naștere poemul dramatic *Prometeu*: „Lucrările mele, care găsiseră atîta aprobare, erau copii ai singurătății, scrie Goethe. De cînd intrasem în relații mai adînci cu lumea, nu-mi lipsise puterea și plăcerea invenției, dar realizarea întîmpina greutăți, deoarece nu aveam un stil propriu nici în proză nici în versuri și în fața fiecărei lucrări noi, oricare i-ar fi fost tema, trebuia să mă încerc din nou și să iau lucrurile de la capăt. Dar cum în același timp refuzam — ba chiar îndepărtam — ajutorul oamenilor, mă izolam în felul lui Prometeu, și de zei, și o făceam într-un fel cu atît mai natural, cu cît, după caracterul și modul meu de a gîndi, o stare de spirit anumită îngloba și desființa pe toate celelalte. Fabula lui Prometeu prinse viață în mintea mea. Mi-am tăiat vechiul veșmînt al titanului după statura mea și am început, fără să mă gîndesc mai departe, să scriu o piesă în care este arătată neînțelegerea la care ajunge Prometeu cu Zeus și cu zeii, întrucît face oameni pe seama lui, îi însuflețește cu ajutorul Minervei și întemeiază o a treia dinastie. Zeii care guvernau acum aveau motive îndestulătoare să fie nemulțumiți, deoarece ei puteau fi priviți pe nedrept ca niște ființe așezate între titani și oameni. Monologul acestei curioase compoziții era acel poem care a dobîndit însemnătate în literatura germană . . . Poemul acesta sluji ca praf de pușcă pentru o explozie, care descoperi și făcu să se exprime raporturi neștiute dintre anumiți oameni de seamă, raporturi ignorate de aceștia și care mocneau în sînul unei societăți altfel atît de luminate“. Legenda lui Prometeu avea deci pentru tînărul Goethe rolul de a simboliza atît situația sa de scriitor cît și unele din tensiunile sociale ale vremii. În continuarea pasajului citat, Goethe alături de Prometeu, pe alți mari potrivnici, pe Tantal, Ixion, Sisif, pe care îi numește „sfînți mei“ și „membri ai unei imense opoziții“. Poemul *Prometeu* devine astfel una din creațiile cele mai caracteristice ale epocii titanice și rebele, a *Sturm und Drang*-ului goethean. Binefăcătorul oamenilor care, la începutul actului al III-lea al poemului, azvîrle în fața lui Zeus expresia disprețului său și hotărîrea de a-și urma calea alături de oameni, reprezintă una din aspirațiile spre libertate și neatîrnare care însuflețea burghezia germană, ca și pe aceea a multor altor țări, în ajunul evenimentelor revoluționare din Franța.

Starea de spirit revoluționară, înainte și după evenimentele din Franța, impune figura lui Prometeu, ca pe una din cele mai expresive pentru îndrumările vremii. Byron îi adresează oda sa: „Crima ta, vrednică de un zeu, a fost că te-ai arătat

plin de îndurare, că ai voit să scazi, prin preceptele tale, numărul mizeriilor umane și că ai făcut pe om să-și afle puterea în sufletul său. Înlocuit de o forță superioară, ne-ai lăsat moștenire o lecție măreață pe care cerul și pământul n-au putut-o distruge: energia ta răbdătoare, statornicia și rezistența sufletului tău neînvins. Ești un simbol al destinului și al forței muritorilor; ca și tine, omul este în parte divin, un fluviu tulbure, ieșit dintr-un izvor curat. Omul posedă și el prevederea viitorului său funest, al nenorocirii, al împotrivirii și al tristei sale înșingurări. Dar sufletul le poate opune pe sine însuși, egal în forță cu toate nenorocirile: voința sa fermă îi este sprijin și chiar când este zgduit de chinuri, omul își poate prevedea răsplată și triumful, dacă îndrăznește să-și sfideze încercările și să facă din moartea lui o victorie". O astfel de mândrie individualistă a omului care opune tuturor încercărilor victorii tăria sufletului său solitar dar neînfrânt, nu putea apărea decât într-o epocă de sfărîmarea vechilor legături, într-o epocă revoluționară. Byron a fost poetul acestei vremi.

I s-a asociat Shelley care a dat, după Goethe, cea mai de seamă întrupare modernă a mitului prometeic, *Prometeu liberat* (1820). Spre deosebire de toți înaintașii săi, Shelley nu se mărginește în cadrele tradiționaliste ale mitului, ci îl îmbogățește cu noi episoade și îl asociază cu un nou înțeles. *Prometeu înălțat* al lui Eschil este singura parte păstrată dintr-o trilogie pierdută. După știri provenite din antichitate, este probabil că trilogia eschiliană sfârșea prin împăcarea lui Prometeu cu Zeus, în schimbul revelației că unirea acestuia cu Thetis i-ar putea aduce o descendență funestă. Zeus autorizează atunci pe Hercule să-l elibereze pe titan. Sfârșitul acesta i se părea lui Shelley nevrednic de marea figură a lui Prometeu. În prefața poemului său, Shelley scrie: „Simțeam repulsie pentru un desnodământ atât de slab ca acela care consistă în a împăca pe campionul umanității cu opresorul ei. Interesul moral al fabulei, atât de puternic susținut prin fermitatea și statornicia lui Prometeu, ar dispărea dacă ni l-am putea închipui pe titan retractându-și vorbele-i îndrăznețe și slăbind în fața fericitului și perfidului său adversar". Shelley închipuie atunci o altă tragedie prometeiană, cu un alt final. Scrie cu convingerea că prelungește astfel marea direcție de înălțare morală a tuturor predecesorilor săi de seamă. „Datorim, scrie Shelley, pe marii scriitori ai vârstei de aur a literaturii noastre acelei deșteptări entuziaste a spiritului public, care a transformat în pulbere formele mai vechi și mai opresive ale religiei creștine. Îl datorăm pe Milton progresului și dezvoltării aceluiași spirit; nu trebuie să uităm că sacrul Milton era el însuși un republican și un îndrăzneț investigator în morală și în religie. Marii scriitori ai timpului nostru, după cum avem unele temeiuri să presupunem, sînt precursorii unei revoluții pe care nu ne-o putem închipui încă în condiția noastră socială și cu opiniile care o constituie". Această revoluție încearcă totuși Shelley să și-o închipuie în formele simbolice ale poemului său: Jupiter, reprezentantul legii inflexibile și deci al constrîngerii în lume, a înălțat pe Prometeu pe stîncile Caucazului, unde titanul se consumă de dorul iubitei de care a fost despărțit, al Asiei, alegoria frumuseții și a iubirii. Asia cheamă în ajutor pe Demogorgon, spiritul revoltei populare, care împreună cu Hercule va elibera pe titan. Unirea lui Prometeu cu Asia va umple de jubilară întregul pământ, fericit acum prin întrunirea înțelepciunii cu frumusețea și iubirea. Shelley visa deci o fază viitoare a omenirii, liberată de constrîngerii, fericită prin armonia celor mai înalte idealuri ale omului. În timpul chinurilor sale, Prometeu înălțat vede profilindu-se în zare „un tînar cu priviri resemnate, răstignit pe o cruce". Este viziunea propriei sale torturi proiectate în secolele viitoare.

Omenirea va mai trece deci prin încercări ca acele ale lui Prometeu, înainte de eliberarea și ascensiunea sa în armonie și glorie. Paralelismul Prometeu-Isus Cristos, este una din temele cu care Shelley îmbogățește mitul lui Prometeu.

Este interesant de urmărit ce anume a trecut din ciclul tematic și din semnificațiile mitului prometeic în operele scriitorilor români; eventual, în ce chip l-au transformat și l-au îmbogățit? Odobescu povestind, în 1887, basmele sale mitologice, după prelucrările englezului G. W. Cox, s-a oprit și în fața mitului lui Prometeu, înfățișat în detaliile lui hesiodice, sub titlul *Epimeteu și Pandora*. Este o povestire sfătoasă, cu elemente de oralitate populară, ca toate celelalte ale lui Odobescu: „Măi oamenilor, vorbește Prometeu, acest Zeus e lacom de avuții și de daruri; dacă voi, când înjunghiați vite în onoarea lui, i le veți închina cu totul, apoi să știți că veți da de capăt tuturor turmelor voastre, oricât de numeroase ar fi. Aide mai bine să facem cu Zeus o tocmeală pentru ca și voi oamenii și el, să vă bucurați de câte o parte din vitele jertfite în ecatombe, adică cu sutele, pe altarele zeilor“. Urmează povestirea înșelăciunii de la Mecone, apoi răzbunarea lui Zeus prin înlănțuirea lui Prometeu și trimiterea Pandorei în lume. Sensurile majore ale mitului nu sînt reliefate. Umanistul amabil Odobescu se desfată numai de povestire.

Înțelesul tragic al acesteia trece prin suflul lui P. Cerna, atît de deschis pentru emoțiile intelectuale, curios de toate marile creații ale literaturii universale. Acestor îndemnuri se datorește traducerea monologului lui Prometeu de la începutul actului al III-lea al poemului lui Goethe, pe care o face, probabil, încă din anii săi de elev la liceul din Brăila, dar o publică abia mai târziu, în 1904, în *Sămănătorul*. Sînt versuri puternice, care reproduc prin forma lor liberă mișcarea interioară a emoției. Foarte fidelă față de prototipul goethean, versiunea lui Cerna îi adaugă muzicalitatea rimei:

„Să te ador pe tine, eu?  
De ce? Ai alinat vreodată chinul  
Celor Ingenunchiați?  
Ai șters vreodată ochi înlăcrimați?  
Puternica Vecie și Destinul,  
Stăpîinii tăi și-ai mei,  
Nu m-au creat pe mine, ca pe zei?  
Crezi tu că voi urî viața, poate.  
Și pribegi-voi prin pustiiri grele,  
Fiindcă florile visării mele  
Nu pot să lege toate?

Aici rămîn și voi zidi mereu  
Făpturi de oameni după chipul meu —  
Un neam la fel cu mine —  
Să sufere, să plîngă, să muncească  
Și să se veselească,  
Și să se uite cu dispreț la tine —  
Ca mine.“

Traducerea poemului *Prometeu* de Goethe reprezintă în cariera poetică a lui Cerna, un punct din care se desfac mai multe din firele operei sale de mai târziu. Sentimentul prometeic al personalității care își croiește propriul ei destin uman

revine în mai multe poezii ale lui Cerna, ca *Isus*, *Plînsul lui Adam*, *Către Pace*, *Ruga pămîntului* ș.a. Mitul însuși al lui Prometeu revine ca temă literară abia mai târziu, la câțiva poeți care scriu după 1920, într-un moment pe care trebuie să-l punem în legătură cu dezvoltarea conștiinței morale și sociale, caracteristică pentru intelectualii mai înaintați ai acestei vremi.

Pornirea de a dispune cu libertate de vechiul mit, de a-l îmbogăți cu noi episoade, de a-l asocia cu noi înțelesuri, este caracteristică pentru alți poeți români care se opresc, în epoca de după 1920, în fața mitului prometeic. Unul din aceștia este Al. Philippide, în fragmentul dramatic *Izgonirea lui Prometeu*, publicat mai întâi în *Viața românească*, apoi în volumul *Aur sterp* (1922). Este unul din cele mai uimitoare poeme ale celui moment literar, cu totul neașteptat la un poet în vîrstă abia de două zeci de ani. Acest tînăr poet dovedea, compunîndu-și opera, o îndrăzneală a cugetării, o fecunditate a imaginației, rămase, în mod surprinzător, cu totul neremarcate. Poemul are forma unei compuneri dramatice, pentru că interceptînd monologul titanului cu strigătele mulțimilor, creează aparența unui dialog. Forma dramatică este subliniată și de indicațiile de regie la începutul și în cursul poemului. Acesta conține apoi dezvoltarea unei situații, înfățișează o acțiune. Prometeu huiduit de mulțimile pe care le înzestraseră altădată cu focul, dar care nu deveniseră astfel mai fericite, produce noua revoltă a titanului. Prometeu izbutește să-și rupă lanțurile și să gîtuie vulturul. După ce azvîrle lui Zeus blestemul și disprețul său, ca și omenirii căreia-i prevestește pedeapsa așteptărilor eterne, Prometeu se aruncă în soare. Poemul manevrează simboluri adînci, dar nu impenetrabile, dintre care unele sînt obținute prin personificarea unor noțiuni curente, cu ajutorul majusculei la inițială: *Vreme*, *Munte*, *Nemărginit*, *Veșnicie*, *Singe*, *Pămînt*, *Haos*, *Urlet* etc., chiar la adverbe folosite ca substantive: *Nicăieri* și *Nimeni*, procedee obișnuite la poeții simbolști, a căror influență poetul dovedea că o suferise și prin folosirea aliterațiilor, a rimelor interioare, a refrenelor, a efectelor sugestive legate de corpul sonor al cuvintelor. Marea densitate de idei a poemului, vorbirea aluzivă a titanului în cuprinsul lui impun comentariul.

Mulțimile nemulțumite s-au adunat în fața muntelui pe care stă răstignit Prometeu. Indicațiile explicative din fruntea poemului lămuresc destul de vag, deocamdată, cauza nemulțumirii mulțimilor: „Era mai bine altădată, cînd oamenii nu cunoșteau focul! Acum toți poartă grija... Și asta numai din pricina lui Prometeu!... E vina lui! Nemernicul! Nu i se cuvin decît huiduieli și pietre“. Nemulțumirea oamenilor, exprimată narativ, pare deci produsă nu de o cauză adîncă, ci de versatilitatea omenească. Prometeu aude urletul din vale:

„Un urlet surd, adînc ca o furtună  
Îmi geme în urechi neconținut...  
E vîntul care prin prăpăstii sună...  
Ori stînci din vîrfuri s-au rostogolit?...“

Cînd vremea încă nu s-a împlinit,  
Pe Prometeu cine-ar putea să-l cheme?  
E Muntele, bătrînul, care geme...  
Adormi din nou, tovarăș ostenit!  
Porunca Vremii nu s-a împlinit...“



Dar cînd huiduielile se repetă și numele lui Prometeu se aude mai clar în mijlocul lor, titanul are un spasm de revoltă care-i rupe lanțurile. Strigătele și revolta mulțimii sînt interpretate de Prometeu ca o expresie a dorinței de libertate, pe care oamenii o opun nu numai titanului, dar și părintelui zeilor. Prometeu tălmăcește lui Zeus înțelesul revoltei omenești: Zeii au rămas singuri, omenirea i-a părăsit:

„Dă-mi mîna Zeus! Singur ești ca mine,  
În cerul tău pustiu și zdrențuit . . .  
Spre stîncă unde-am stat înlăntuit  
Privește-n jos puhoiul care vine,  
Privește-l bine . . .

Ne blastămă mulțimea deopotrivă . . .  
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu . . .  
De ce înlături mîna milostivă  
Pe care ți-o întinde Prometeu?  
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu . . .

Cu mine, Zeus! Svîrle-te în larg,  
Acolo unde zărilor se sparg  
Spre haosul cu mii și mii de ceruri  
În care se vor naște aștrii noi . . .  
De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus  
Să cucerim Nemărginirea amîndoi! . . .  
.....

Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi!  
Au ruginit de vînturi și de ploii  
Dar sînt destul de trainice și grele . . .  
Păstrează-le, dacă mai crezi în ele!"

Dorul de libertate al oamenilor nu va merge însă pînă la capăt. Omenirea va intra sub noi comandamente. Zeus va trimite oamenilor un alt reprezentant al său. Ca în poemul lui Shelley, pe care trebuie să-l considerăm ca un izvor al tuturor prelucrărilor mai noi ale mitului, titanul lui Philippide are și el previziunea lui Isus Christos pe care îl evocă drept simbolul trecerii sub noi legături: *Iar tu, tu cel de sus, cel „bun și sfînt”, Coboară iarăși pe pămînt, În țărna-n care trebuie să vii. Tîlhar al Soartei. Hoț de veșniciei!* Prometeu are viziunea tuturor religiilor viitoare, în care recunoaște eșecul repetat al dorului omenească de libertate:

„M-ați izgonit! . . .  
Mă-ntorc în nemurire,  
Să-mi caut altă omenire-n loc;  
Să-i dau și ei mistuitorul Foc;  
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire  
S-aștept să se mai năruie un cer,  
Să mă mai latre încă-o omenire . . .  
Și așa, din izgonire,  
Să-mi port prin haos rîsul meu stingher . . .

Urlați . . . În deznădejdea voastră nu e  
 Decît izbînda strigătului meu  
 Care de-apururi tot mai sus se sue,  
 Din cer în cer! din Dumnezeu în Dumnezeu!  
 - Căci cine va putea cîndva să spue  
 Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?  
 Urlați!

Rămii în urma mea, Pămînt  
 Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt,  
 Pe veci de veci de-acuma se așterne  
 Pedepsa Așteptărilor eterne."

Prometeu devine deci el singur întruparea năzuinței spre libertate, trădată neconținut în lunga experiență istorică a omenirii, care n-ar prăvăli pe vechii zei, decît pentru a se supune altora noi. Tînărul poet care exprima această îndrăzneță concepție nu vedea, în momentul compunerii poemului său, posibilitatea unei eliberări a omenirii printr-o revoluție fundamentală, care să sfărîme toate lanțurile opresiunii și exploatării. Viziunea sa este, din această pricină, pesimistă și tonul debitului său poetic este amar și sarcastic. Largile perspective deschise de Shelley prin evocarea unei faze viitoare a lumii, în care înțelepciunea lui Prometeu vedea cum știința se va uni cu bunătatea și frumusețea, aceste perspective lipsesc poetului nostru. Titanul lui Philippide se închide în orgoliul său și se desparte pîna la urmă de aspirațiile oamenilor, desigur nu din strîmtete și uscăciune a inimii, ci din pricina cruntei lui decepții. Orgoliul final al lui Prometeu este masca durerii și dezamăgirii sale. Considerat din punctul de vedere al istoriei comparate a literaturilor, poemul lui Al. Philippide s-a constituit din trei tendințe, ajunse la el după ce animaseră alte multe opere ale creației moderne. Enumăr aceste tendințe: 1. Tendința de a prelucra vechile mituri, ba chiar de a răsturna semnificația lor tradițională. Această tendință a fost deseori reprezentată în romantism. Byron în *Cain*, Shelley în *Prometeu dezlănțuit*, Victor Hugo în *Sfîrșitul lui Satan*, au dat și ei interpretări personale ale vechilor legende, transformînd înțelesul lor consacrat. Tot astfel procedază și Philippide, atunci cînd îl prezintă pe Prometeu într-un moment cînd fostul prieten devotat al oamenilor, înfățișat astfel în multiplele lui întrupări literare, a evoluat către pozițiile unui individualism extrem; 2. Tendința sincretistă, adică aceea de a surprinde unitatea de semnificații a unor momente foarte deosebite din istoria umanității. Această tendință inspirase, de pildă, cu zeci de ani înainte, pe poetul ungar Emeric Madách care, în *Tragedia Omului*, evocase luptele succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieții și eșecurile ei repetate. Ideea sincretistă, după cum am văzut, este și ea prezentă în fragmentul dramatic al lui Philippide. Figura lui Prometeu ne apare aici ca una din acele care au fixat nevoia de adorație a omenirii, o etapă într-un ciclu unitar. 3. Tendința individualismului radical, prin care nemulțumirea simțită de multe spirite în societatea burgheză a veacului al XIX-lea nu mai ia forme revoluționare ci se refugiază în protest orgolios și se desolidarizează prin decepție de luptele mulțimilor contemporane. *Zarathustra* lui Nietzsche, *Brand* al lui Ibsen

întrupaseră această tendință în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din ethosul acestor opere mi se pare că a trecut și în *Izgonirea lui Prometeu*.

Nu putem spune pînă la ce punct operele amintite mai sus au lucrat direct asupra poetului nostru. Împărtășit dintr-o întinsă cultură, încă din anii tinereții sale, nu este exclus ca Philippide să fi stabilit contactul cu unul sau altul din izvoarele amintite. Izvoarele literare lucrează însă uneori și prin ideile generale pe care le trimit în atmosfera intelectuală a unei epoci. Este mai probabil că, în felul acesta, au înfrînit ele, în cazul de față, producînd la poetul nostru o operă remarcabilă prin lărga ei viziune, prin marea vigoare a expresiei.

Cu toate elementele dramatice ale compoziției sale, opera lui Philippide rămîne totuși un poem liric. Materia prometeică nu este pentru poetul nostru decît mediul de transmisiune al concepțiilor și sentimentelor sale. În vorbirea eroului auzim eul liric al poetului. Spre deosebire de poemul lui Philippide, acela pe care îl dă Victor Eftimiu, sub titlul *Prometeu*, este o operă dramatică propriu-zisă, o tragedie în cinci acte și în versuri, făcută pentru a fi adusă pe scenă și reprezentată cum, a fost de fapt, cu mare succes încă din 1918. Tradusă în italienește de Angelo Pernice, care scrie și o prefață, și în limba germană de Hugo v. Hoffmannstahl, care o prefațează la rîndu-i, tragedia lui Victor Eftimiu s-a bucurat de o notorietate foarte întinsă. Scrisă pentru a fi reprezentată, opera lui Eftimiu evită abstruzitatea simbolurilor și se dezvoltă limpede, dar cu o largă folosință a efectelor zgomotoase sau orbitoare de regie: trîmbițe, strigătele titanului crucificat, tunete, revărsări de lumină. Vom vedea că îmbogățirea mitului și reinterpretarea lui, ca și sincretismul caracterizează poemul lui Eftimiu, ca și pe acel al lui Philippide. Izgonirea lui Prometeu este un episod nou în ambele poeme. Eftimiu se ține totuși mai strîns de tradiția legendară fixată de Hesiod și Eschil, deși poetul nu ezită să închipuie personaje noi, pe primii oameni, pe Than și Li, care par împrumutați mai degrabă tradiției biblice, după cum ecuația finală Prometeu — Isus Cristos provine de la Shelley. În fine, deși Eftimiu a scris o operă dramatică și nu un poem liric, opera sa nu transmite mai puțin concepțiile poetului căci eroii săi sînt, de fapt, idei în acțiune și drama întregă este prezentarea unei vederi generale asupra progresului în istorie. Iată dezvoltarea subiectului și asociațiile pe care le trezește:

Prometeu, melancolic, se spovedește iubitei și soției lui Eromeni. Titanul a descoperit o pereche omenească, *două ființe ciudate, o corcitură de monstru și zeiță*. A simțit prezența unui suflet în ele. I-a învățat să rîdă și să vorbească. Prometeu dorește înălțarea oamenilor tot mai sus. Zeus este vinovat de înjosirea neamului omenesc. Titanul, care altădată l-a ajutat pe Zeus să cucerească Olimpul, va lupta acum împotriva lui. Va înzestra pe oameni cu focul, cu meșteșugurile. Apar Than și Li. Deprinderea lor de a vorbi este încă primitivă. Grăiesc în fraze compuse dintr-un singur cuvînt. Numesc obiectele prin metaforă, focul este *șoimul roșu*. Eromeni explică celor doi oameni modul de a întreține focul, menținîndu-se în metaforă: *Șoimul roșu crește într-un cuib de ramuri*. Li și Than aduc pe celelalte ființe umane ale începuturilor, pe troglodiți. Este o ceață de dezmoșteniți, lipsiți de *căldură, odihnă, și lumină, de veacuri zac în umbră*: o imagine a poporului oprimat. Eromeni îi înfățișează lui Themis, zeița dreptății, mama lui Prometeu. Troglodiții îi aduc lui Themis o închinare, care amintește pe aceea adusă de creștini mamei lui Isus:

*Tu ce-ai născut în lacrimi, o maică prea curată, fii binecuvîntată. În zare crește o lumină: Prometeu aduce oamenilor o torță aprinsă.*

În actul II, Hefaistos se jeluiește că a fost jefuit de foc. De aici înainte omenirea va deveni prin practica meșteșugurilor deopotrivă cu zeii: *Umanitatea începe giganticul ei mers*. Apollo încearcă să pondereze mînia lui Hefaistos: focul furat nu scade, ci sporește. Apare Zeus care, alarmat de noua erupție a revoltei titanice, ordonă înlănțuirea lui Prometeu. Acesta vine spre a se dezvinovăți. Focul fusese, în mîna zeilor, *o unealtă de urgie și moarte*. În mîna oamenilor, el poate deveni un izvor de fericiri. Iubirea de oameni a inspirat gestul lui Prometeu. Zeus fusese stăpînit de un gînd nietzschean: cu ajutorul focului ar fi dorit să extermină umanitatea actuală și s-o înlocuiască cu una nouă: *un pumn de oameni noi... o rasă de eroi*. Zeus este un tiran, fără nici o înțelegere pentru aspirațiile omenești. Cu vorbe mari, *idee, revoltă și progres, Se va-mbrăca deapuri al omului eres*. Prometeu prevestește prăbușirea tiranului. Themis vine să ceară îndurare, vorbind, ca în Prohod, *de fii-mi dulce*. I se asociază Eromeni. Zeus făgăduiește iertarea sa, ca în Eschil, dacă titanul va revela primejdiile care-l amenință pe stăpînul Olimpului.

Între timp, Prometeu a fost înlănțuit. Operația a fost săvîrșită de Hefaistos, prezentat ca un personaj feroce și grotesc. Apollo, desemnat să-l secundeze, simte repulsie pentru această însărcinare. Nu este el zeul luminii? Apollo este un personaj generos din clasa opresorilor. Themis și Eromeni nu pot înfrînge, prin plînsul lor, cerbicia titanului. Zeus i-a trimis în zadar. Prometeu nu face act de supunere. Îl va elibera Herakles, înfățișat și aici, după tradiția euripidiană, ca un erou viteaz și generos, dar cam simplu de spirit. Troglodiții de altă dată, deveniți păstori și păstorite, stăpînitori pe mari întinderi de pămînt, văd cu neplăcere noua coborîre a locuitorilor Olimpului printre oameni. Than vrea să devină rege. Suveranitatea lui Zeus îi e nesuferită. N-are el mii de berbeci, averi nenumărate? Bîta lui nu prețuiește oare cît trăznetele lui Zeus? Cînd Zeus, cuprins de mînia descătușării lui Prometeu, trimite viscolul, oamenii se adăpostesc într-o peșteră, în jurul focului. Prometeu le cere adăpost, dar Than îl alungă cu sălbăticie. Motivul izgonirii lui Prometeu, rămas destul de neprecizat la Philippide, este clar articulat la Eftimiu. Nerecunoștința oamenilor se explică prin bogăția lor. Posesiunea le-a sporit egoismul și-l a sporit mereu de-aci înainte. Vorbește titanul:

„Și iată deșteptarea din visul de-altădată!

Mai bine stam de-apururi pe stîncă blestemată!

Mi-ar fi părut încălcea că pe cînd cu mă sbat

Răsare-n lume floarea din sufletu-mi curat!

Aș fi crezut că omul găsește-n fericire

Universala pace și-a fraților iubire...

Mai nobil ca pe vremea cavelor, mai blînd,

Și iată-mi-l acuma mai rău de cît oricînd...

E mai frumos, firește, mai mîndru ca-nainte

Dar vai, ce suflet josnic se-ascunde-n el! O minte

Mai limpede ca-n vremuri — cuvîntu-i curge lin,

Dar ȋipă ȋngînfarea-i, prostia lui din plin,  
 Deșertăciunea, ura și dragostea de sine...  
 Și mintea lui ȋncepe de-abia să se-nsenine!  
 Ce-o fi cînd tot ce-ascunde ȋn suflet va țîșni!  
 Ce-o fi cînd o să aibă pămînturi noi și mii  
 De vite și corăbii și care, temple, case,  
 Palate și orașe, armate numeroase?  
 Pe cine va ȋntrece cînd Zeus e ȋntrecut  
 De-acuma? Ce visează? Ce tron necunoscut?  
 Ce poște noi, ce nouă nrecunoștință  
 Clocește viitorul ȋn oarba-i neȋtiință!"

Constatarea nevredniciei oamenilor deveniți bogați este o ȋmprejurare care nu-l ȋmpinge pe Prometeu spre ȋnchiderea orgolioasă ȋn sine, ca la Philippide, ci către hotărîrea unui nou sacrificiu. Titanul oferise omenirii antice temelia civilizației ei materiale. Ȋn noua eră, umanitatea trebuie regenerată spiritual. Ȋn ultimul act, după zeci de vechi, Olimpul s-a prăbușit. „Noua divinitate se numește *Libertate*? ȋntrebă Prometeu. Nu, lămurește Hefaios-Satan care a luat forma Satanei, Zeus a fost ȋnlocuit prin Jehova“. Dar cînd Hefaios-Satan ȋi propune lui Prometeu ȋmpărțirea lumii, pentru a o stăpîni ȋmpreună (o parafrază a motivului biblic al „ȋspitirii de pe munte“) titanul respinge ȋnțelegerea: *Mi-e drag și-acuma omul!* „Prometeu nu se va răzbuna ȋmpotriva omenirii ingrăte, ci va lupta ȋmpotriva Satanei, principiul răului ȋn lume. Problema este deci pusă ȋn termeni creștini cu coloratură mani-cheiană, deoarece se afirmă deopotrivă existența principiului răului și a binelui ȋn lume, precum și lupta lor neȋncetată, din care poemul ne ȋnfățișează un episod. Prometeu se transformă ȋn Isus. Printre nori se zărește o colină pe-al cărei vîrf e răstignit un om. Ciclul sincretic s-a ȋmplinit: *Povestea se-moiește pe același vechi temei*... Dar poetul nu privește cu decepție trecerea oamenilor sub noua legătură, ci ca un nou moment al luptei oamenilor contra răului, pentru libertate.

Apariția mitului prometeic ȋn literatura română este unul din faptele cele mai caracteristice ale dezvoltării ei mai noi. Mitul lui Prometeu a fost reluat ȋn literatura universală, ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau ȋn el simbolul lor adecvat. Așa se explică frecvența tratării lui ȋnainte și după revoluția burgheză din Franța. De atunci mitul prometeic a ȋspitit mai rar pe scriitori, fără ca circulația lui ȋn literatura lumii să fi ȋncetat cu totul. Astfel, poetul elvețian Carl Spitteler a publicat ȋn 1882 un lung poem ȋn stil biblic: *Prometheus und Epimetheus*, refăcut apoi, ȋn 1924, sub titlul *Prometheus der Dulder*. Dar poemul lui Spitteler nu mai folosește aproape nici unul din elementele tradiționale ale legendei prometeice, iar semnificația lui se abate fundamental de la aceea originală. Prometeu devine la poetul elvețian un simplu pretext pentru ȋnfățișarea conflictelor lui de creator.

Caracteristica acestei scrieri este deci ȋnterpretarea mitului prometeic ȋn cadrul problematicei etice și estetice a conștiinței individuale. Ȋnțelesul social al vechiului mit pare pierdut la ultimii scriitori apuseni, opriți ȋncă o dată ȋn fața lui. Iată ȋnsă că tema prometeică ȋn ȋnțelesul ei social revine la cȋțiva scriitori romȋni mai noi, care, de altfel, continuă s-o modifice și s-o ȋmbogătească. Ȋn evoluția atȋt de lungă a materiei prometeice, contribuția scriitorilor romȋni trebuie deci reținută. Ea este produsul unui proces de adȋncire a conștiinței sociale a intelectualilor romȋni ȋn epoca

de după sfârșitul primului război mondial și la câțiva ani după evenimentul mondial al Revoluției din Octombrie. Problema luptelor pentru libertate, a omului ca făuritor al destinului său, se pune acum cu o nouă acuitate. Conștiința prometeică a omului se afirma cu o energie sporită. Ecourile acestor stări de spirit pot fi urmărite în operele scriitorilor români amintiți. Mai ales fragmentul dramatic al lui Al. Philippide și tragedia lui Victor Eftimiu par a reține ecouri mai lămurite din marile frământări sociale ale vremii, față de care ei iau atitudini dictate de tendințele și temperamentele lor. Al. Philippide ne-a dat un Prometeu în momentul de criză al decepției privind disprețuitor către umanitatea care trădează idealurile ei de libertate, închizându-se în solitudinea și orgoliul său. Prometeu al lui Philippide este un revoluționar desabuzat. Victor Eftimiu ne-a evocat un titan rămas uman, în ciuda dezamăgirilor lui și care, după ce recunoaște puterea de corupție legată de acumularea bunurilor, întrevede o nouă etapă a luptelor pentru libertatea omului, în sensul spiritualismului creștin. Dar, independent de soluția dată vechii legende, ceea ce este comun ambelor poeme este problematica revoluționară din cuprinsul lor: o trăsătură care le leagă puternic de epoca în care au fost compuse. Aceeași trăsătură le unește și cu timpul nostru și le reface actualitatea, după trei decenii și mai bine, când, publicându-le, un tânăr poet dădea una din primele dovezi ale talentului său atât de viguros și original, iar un scriitor care cunoscuse succesul deschidea una din căile dezvoltării lui ulterioare.

## CEVA DESPRE ARTA TRADUCERII

Într-un pasaj, adeseori citat, al marelui său roman, al lui *Don Quijote*, Cervantes a comparat operele traduse cu dosul unor tapiserii flamande. Figurile, care apar cu atîta claritate și în culori atît de vii pe fața lor, pot fi recunoscute și dacă privim lucrarea pe dos, dar aici culorile s-au stins, contururile au devenit mai vagi, fire și noduri le întrerup din cînd în cînd, dînd alcătuirii întregului un caracter mai complicat și mai confuz. „Pentru acest motiv — adaugă Cervantes — nu vreau să spun că traduceriile nu pot fi lucrări vrednice de toată lauda“. Există și traduceri care pot fi tot atît de desăvîrșite ca și originalele lor. Cervantes citează pe cele ale lui Figueroa și Xauregui. Voi lua ca punct de plecare al acestor cîteva considerații despre limba și stilul traducerilor comparația ingenioasă a lui Cervantes, întrebîndu-mă în ce împrejurări traduceriile apar ca dosul tapiseriilor flamande și, în care altele, seamănă ele cu fața lor expresivă și clară?

Nu este greu să găsești în bogata literatură de traduceri a zilelor noastre, alături de lucrări excelente sau cel puțin onorabile, destule tapiserii întoarse pe dos. Al. Philippide a spus o dată că o bună traducere trebuie să dea impresia că a fost scrisă de la început în limba în care o citim. Exigența aceasta pare simplă, dar ea se leagă cu multe și importante consecințe în ce privește metoda de lucru în arta traducerii. Ce se întîmplă cînd un scriitor își propune să aducă în limba lui o lucrare gîndită și scrisă într-o limbă străină? El o citește, o înțelege bine, o trăiește în toate amănuntele ei și, după ce o transformă într-un lucru al său, o exprimă încă o dată în limba lui. Ceea ce rezultă nu este însă o copie, un decalc, cum sînt hărțile din caietele elevilor frauduloși, copiate după hărțile tipărite, așezate pe geam. Bunele traduceri sînt rezultatele unor acte de creație, expresiile unor conținuturi bine gîndite și adînc simțite de către acel care le întreprinde. Traducerea este, sau trebuie să fie, creație lingvistică. Dar cine spune creație înțelege act unitar, neîmpărțit, indivizibil. Este oare cazul tuturor traducerilor noastre? În practica editorială se întîmplă ca un traducător să traducă o operă, un confruntător s-o confrunte, un stilizator s-o stilizeze. Traducerea apare, pînă la urmă, ca o lucrare de colaborare, deși partea de contribuție a fiecăruia dintre cei trei lucrători literari poate să fie mai mică sau mai mare. Nu voi contesta cu totul valoarea și, mai ales, oportunitatea acestei metode, deoarece pînă la un timp traduceriile erau considerate ca lucrări secundare și, ca atare, erau încredințate unor scriitori diletanți sau improvizai. S-au realizat

deci unele progrese, prin instituirea controlului filologic și artistic. Astăzi s-a lămurit însă mai bine ideea că traducerea este o lucrare de artă și că ea trebuie încredințată unor scriitori distinși în alte traduceri sau în opere originale. O dată cu aceasta va trebui să biruie principiul că traducerea, ca orice formă a creației artistice, urmează să fie o lucrare indivizibilă. Fiindcă traducerea nu vor mai fi încredințate decât bunilor scriitori artiști, viitorul va aduce limitarea părții de contribuție a confruntătorului și va elimina cu totul pe stilizator.

Îmi vine în minte o pagină foarte înveselitoare din *Poezie și adevăr* de Goethe. Scriitorul își amintește de un ofițer francez, contele Thorane, care a locuit într-o vreme în casa familiei Goethe, când trupele franceze pătrunseseră în Germania, în timpul războiului de șapte ani. Contele Thorane era mare amator de pictură, mai ales de pictură peisagistică. Pentru a-și procura tablouri executate în condițiile cele mai bune, chema mai întâi un pictor renumit pentru felul lui de a reprezenta natura vegetală, apoi pe unul abil în pictura de case, ruine sau monumente, apoi pe unul expert în zugrăvirea animalelor, a cirezilor de vite sau a turmelor de oi. Contele Thorane îi făcea să lucreze unul după altul pe aceeași pânză și era încredințat că poate obține astfel cea mai bună pictură cu puțință. Goethe nu credea însă de loc într-o astfel de lucrare lipsită de unitate, iar noi ne-o putem închipui ca pe un cvartet de coarde, în care fiecare instrument ar fi altfel acordat. Unitatea este prima condiție a unei lucrări de artă și pe aceasta o asigură, în lucrările de traducere, personalitatea unui artist conștiințios și stăpîn pe toate mijloacele lui. Aceasta nu înseamnă de loc că o operă obținută în astfel de împrejurări nu poate avea unele neajunsuri și nu poate fi susceptibilă de rectificările unui lector binevoitor și priceput. Dar fără unitatea asigurată de un scriitor artist, traducerea este ca dosul tapiseriilor flamande.

Cîte noduri, fire trase de-a curmezișul, culori pălite, contururi vagi putem sublinia cînd citim cu creionul în mînă! Unul scrie: „V-am spus-o mai de mult că numai privind ochii Olgăi, el (un personaj) scoate flăcări furioase, dorințe furtunoase, voință mîndră și că, în afară de acest cerc magic, el era un om ca oricare altul“. Ce limbă incorectă, cită obscuritate! Nimeni n-a spus vreodată *a scoate dorinți furtunoase* sau *a scoate o voință mîndră*. Acest *cerc magic* cade ca din pod. Impresia de falsitate lingvistică a unor traduceri, care face aproape imposibilă lectura lor, provine din necunoașterea formelor și expresiilor limbii, din felul incorect sau greoi al construcțiilor, din improprietatea lexicului, din lipsa de claritate a gândirii exprimate. Evitarea tuturor acestor neajunsuri poate acorda unei traduceri calitatea corectitudinii. Dar este aceasta o calitate suficientă într-o traducere? Corectitudinea este un simplu prag, de la care se desfășoară abia problemele proprii unei lucrări de artă.

Exprimînd un conținut străin, îl exprimi încă o dată, adică îl exprimi în felul tău. În felul tău? Aceasta înseamnă, în primul rînd, în felul limbii tale. Traducătorul are dreptul să caute și datoria să găsească echivalențele naționale ale locuțiunilor, ale expresiilor, ale proverbelor limbii din care traduce. Dar are el dreptul să meargă mai departe? Sînt traducători care își concep lucrarea ca pe o adaptare. Într-o lungă perioadă de timp, limita dintre traducere și adaptare a fost destul de ștersă. Homer al doamnei Dacier, în secolul al XVII-lea, era un grec francizat. Personajele își vorbeau cu *Madame* și *Seigneur*, ca la curtea din Versailles sau ca în tragediile sau narațiunile vremii. A fost deci un moment însemnat în istoria traducerilor franceze



ale poezilor greci, acela în care Leconte de Lisle prin păstrarea formelor grecești ale onomasticii și toponimiei, dar mai ales prin eliminarea construcțiilor retorice neoclasece, a făcut posibil faptul ca grecii să fie ascultați în limba franceză.

O bună traducere reprezintă produsul unui echilibru delicat între național și străin, între felul de a se exprima al limbii în care și din care traduci. De la acest punct ideal al echilibrului pornesc două direcții, dintre care una accentuează naționalul și alta străinul. Este evident că, traducând *Divina Comedie*, Coșbuc a vrut să ne facă să-l auzim pe Dante în românește și a izbutit prin recursul mai insistent la elementul latin al lexicului nostru, prin acceptarea unor neologisme italiene, prin conciziunea adeseori ermetică a formulărilor. În traducerea lui Coșbuc, Dante vorbește românește. Când îl aud pe Coșbuc zicând: „Și cum își plîng cocorii tristul lai/ Când fac pe drum coloane-ndelungate,/ Așa vedeam că vin cu mare vai“, glasul lui Dante poate fi oarecum și el auzit: „*E com li gru van cantando lor lai,/ Facendo in aer, di se, lunga riga;/ Così vidi venir, traendo guai*“.

Altă direcție a urmat Murnu în tălmăcirile lui homerice. Principiile lui Murnu veneau mai de departe, de la Ispirescu și Odobescu, atunci când acești scriitori au povestit din nou basmele mitologiei greco-romane. Când, în povestirile lui Odobescu, Hades (transcris Ades) răpește pe Persefona, Demetra îl întâlnește pe Elios și-l întreabă: „Elios, fătul meu, tu carele cu făclia soarelui le vezi toate pe pământ, nu cumva vei fi văzut pe fiica-mea Persefona? Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu“. La rîndul lui, Murnu pune pe Tetis să-l întrebe pe Ahile: „Ce plîgi tu, fătul meu scump? Ce jale te-ajunse pe tine?“ Murnu nu pregetă nici în fața formelor și a lexicului arhaic și regional. Traducerile lui Murnu reprezintă un caz de încorporare a lui Homer într-o limbă modernă, cum s-a izbutit în puține alte literaturi. Metoda lui Murnu a ispitit și pe alții. Lovinescu a mers totuși prea departe când l-a făcut pe Ulise să *se crucească* și să *iure pe Dumnezeu* într-o traducere a *Odiseii*, izbutită de altfel prin cursivitatea și firescul ei. Traducerile pilduitoare ale lui Murnu, în care românii sînt făcuți să vorbească homeric, au fost criticate, pentru ceea ce mi se pare a alcătui tocmai meritul lor. Trebuie observat însă că deși Murnu românizează pe Homer, nu-l modernizează. Poemele lui Homer aparțin unei faze vechi a civilizației omenești și traducătorul avea dreptul să caute echivalențele sale în acele forme ale graiului nostru care s-au format într-o fază oarecum asemănătoare din istoria poporului român, adică într-o perioadă de timp în care s-au alcătuit graiurile regionale, limba basmelor și a poeziilor populare. Când este vorba să dai veșmînt românesc unei vechi opere literare sau numai unei vechi teme a literaturii, totul atîrnă de tactul scriitorului care știe să oprească la nivelul potrivit coborîrea sa în trecutul limbii. Așa a făcut M. Sadoveanu în *Divanul persian*, care de altfel este o puternică operă originală, dar unde temele *Sindipei* sînt tratate în limba cărților poporane, o limbă mai nouă decît aceea a folclorului, după cum o arată formele înaltei poli-teți a adresării, exprimările savante, generalizările sentențioase, adică maximele și pildele. Ascultați pe unul din oamenii lui Sadoveanu vorbind: „Slăvite împărate, neguțătorul acela Cajdamir foarte s-a mîniat, s-a amărît și s-a scîrbit, zicînd în sine: Gura și mîinile poți să le speli, de asemenea și vasele; dar lăuntru meu să-l curăț, nu mai pot. Hotărîrea cea năpraznică măria-ta ai primit-o înlăuntru ca pe acele pîni frumos rumenite; iar mai apoi lăuntru mării tale nu-l vei mai putea curăți“. Personajele homerice în traduceri-le lui Murnu vorbesc ca niște țărani, oameni ai unei lumi patriarhale, de curînd desprinși din orînduirea gentilică. Eroi din *Divanul persian* grăiesc ca niște curteni și ca niște umaniști orientali.

Dar, în afară de folosirea graiului național într-un fel personal, de găsierea echivalențelor, de datarea locurilor și evenimentelor evocate sau povestite prin folosirea formelor, construcțiilor și zicerilor dintr-un anumit nivel istoric al limbii, i se mai pot recunoaște oare personalității traducătorului și alte drepturi? Alături de problema raportului dintre traducere și adaptare, există aceea a raportului dintre traducere și prelucrare. Cîmpul prelucrărilor este extraordinar de întins în istoria literaturii, deoarece pînă în secolul al XVIII-lea, cînd începe să se impună mai puternic exigența originalității subiectelor, aproape toate temele literare erau tradiționale. Granița dintre traducere și prelucrare n-a fost nici ea bine precizată, într-un foarte lung trecut. Un autor care citea o operă străină și o găsea atît de atrăgătoare, încît se hotăra s-o aducă și la cunoștința altora, începea s-o transpună în limba lui, dispunînd în voie de original, modificînd unele pasaje, lungindu-le sau scurtîndu-le, apropiînd opera întregă de gustul timpului și al locului unde urma să fie citită din nou. Mai ales, marilor opere ale literaturii li s-a aplicat acest regim al prelucrării. Filologia hispanică a stabilit bibliografia edițiilor lui Cervantes. Dar a stabilit ea bibliografia numeroaselor prelucrări la care a fost supus *Don Quijote* în diferitele limbi ale pămîntului? Cine va ști vreodată cîți scriitori și-au luat această libertate față de marea operă a lui Don Miguel Cervantes de Saavedra? În același fel s-a procedat cu poemele eroice și cavalești ale francezilor medievali, cu *Decameronul* lui Boccaccio, cu romanele spaniole picarești, cu poveștile fraților Grimm și ale lui Andersen etc. Cărțile poporane, în toate literaturile, sînt produsul unui astfel de tratament, într-o epocă în care distincția dintre traducere și prelucrare nu era bine precizată. Procedul ni se pare astăzi arhaic, fiindcă între timp lumea modernă a înregistrat două mari cîștiguri: conștiința istorică, adică înțelegerea oricărui produs al culturii în legătura lui strînsă cu locul, timpul și societatea care l-au produs, apoi conștiința originalității estetice, adică aprecierea oricărei lucrări de artă în forma unică și de neînlocuit a manifestării ei.

În două noi lucrări ale lui Tudor Arghezi, versiunea romînească a fabulelor lui Krîlov și La Fontaine, limita dintre traducere și prelucrare nu este trasă cu toată rigoarea. Tudor Arghezi este o puternică personalitate poetică, foarte fecundă, dar foarte subiectivă. Impresiile exterioare pătrund în sufletul său, germinează, se dezvoltă și înfloresc în forme care sînt numai ale sale. Această productivitate ne-a desfătut mereu poetic, chiar în operele lui de traducere. Cînd citim versurile lui Arghezi nu-i auzim atît pe Krîlov și La Fontaine, cît pe Arghezi. Poezii străini și personajele lor se exprimă în topica și sintaxa lui Arghezi, în limbajul lui drastic, în cadențele lui. Țăranii și meșterii francezi de sub masca animalelor lui La Fontaine devin țărani și meseriași romîni. *Maître Corbeau* devine *cumătrul corb*. Cînd un moment anumit al narațiunii îi place și-l reține, Arghezi nu pregetă să-i dea dezvoltarea lui proprie. Descrierea broaștei, vorbirea, opintirea și umflarea ei, în *Broasca și vaca*, dobîndesc dezvoltări și se îmbogățesc cu amănunte atît de caracteristice, încît prototipul francez apare, în comparație, dacă nu mai schematic, în tot cazul mai uniliniar, ca un desen compus din linii, dar fără tușe de umbră. În versurile lui Krîlov și La Fontaine, Arghezi a supus limba noastră la o mare mlădiere, a asociat cuvintele în raporturi noi, a reabilitat termeni alungați din vocabularul poetic și a dat unele din cele mai însemnate lucrări ale întregii lui cariere literare.

Ceea ce se poate îngădui uneori nu poate fi totuși o normă generală. O lucrare de traducere trebuie să se datorească deopotrivă artei traducătorului, darși pătrunderii și științei lui, scrupulului de a restabili nuanța exactă a originalului, stilului

acestui. Dacă este necesar să auzim pe Dante, pe Homer, pe Krilov sau pe La Fontaine vorbind românește, este tot atât de necesar, ascultându-i, să înregistrăm și timbrul propriu al epocii, al locului, al mentalității lor. O traducere trebuie nu numai să apropie pe marii scriitori străini de noi, dar să ne apropie și pe noi de lumea lor. O traducere măiestrită ne deschide perspective noi către o lume necunoscută, face să răsună în sufletul nostru coarde care n-au mai vibrat. O traducere trebuie să fie o călătorie într-o țară străină. Într-o astfel de împrejurare facem descoperiri la tot pasul, ne minunăm de lucruri care localnicilor li se par cu totul obișnuite și ne întoarcem acasă cu sentimentul că lumea este mai vastă și mai variată decât ne-o închipuiam. Dacă este adevărat că o traducere trebuie astfel întocmită, încât să pară că ea a fost scrisă de la început în limba în care o citim, nu este mai puțin adevărat că se cuvine ca ea să ne scoată din cercul deprinderilor noastre, să ne facă să călătorim. Marile traduceri ale literaturii, Plutarh al lui Amyot, Shakespeare al lui A. W. Schlegel și Ludwig Tieck, Tasso și Ariosto ai lui Gries au anexat pe acești clasici limbii traducătorilor, dar au deschis și cititorilor naționali o zare către o parte necunoscută a lumii. Dacă traducătorului ideal i se cere deci personalitate artistică, este tot atât de drept să i se ceară și puterea de a comprima, de a opri dilatarea acestei personalități, discreție și rezervă, deschidere și bunăvoință față de ceea ce este deosebit de tine, capacitate de a înregistra sunetul străin și de a-l reproduce în vibrația lui exactă.

Un traducător este și trebuie să fie un artist. Ideea aceasta este unul din cîștigurile cu care s-a îmbogățit conștiința estetică a vremii noastre. Au fost epoci care n-au priceput bine adevărul elementar al acestei constatări și exigențe. Vechea și funesta deosebire dintre fond și formă ducea la credința că fondul oricărei concepții poate fi manifestat cu ușurință în forma unei limbi străine. Forma, se spunea, este un veșmînt. Nu este atunci o mare ispravă să dezbraci o operă de veșmîntul ei original și s-o îmbraci într-unul nou. Pentru o asemenea lucrare, oricine se simțea chemat și nu era îns, dispunînd de cunoașterea într-un anumit grad al unei limbi străine, care să nu se încumete să facă o traducere. Lucrurile ne apar astăzi într-o altă lumină. Traducătorul artist nu se oprește în fața oricărei opere străine cu încredințarea că, fiind vorba numai să-i schimbe veșmîntul, felul de a fi al acelei opere, particularitățile ei stilistice, spiritul care o însuflețește, sînt, la urma urmei, indiferente. Nu există traducător bun pentru orice fel de operă. Aparținînd domeniului întins al artei interpretării, sînt traducători care nu se pot acorda în nici un chip cu un anumit tip de opere, după cum există admirabili cîntăreți de operă italiană, care nu-l pot interpreta pe Wagner sau cîntăreți de lieduri sau oratorii care eșuează la scenă. Traducătorul trebuie să simtă o afinitate cu opera pe care o traduce, cu tipul estetic căruia această operă îi aparține. Un prieten scriitor îmi spunea o dată, după ce consacrare a vreme îndelungată tălmăcirii unei mari opere a secolului al XIX-lea: „Am muncit din greu și cu plictiseală. Cartea n-a răsunat nici un moment în mine. Autorul nu m-a cîștigat ca prieten“. O traducere trebuie să fie rezultatul unui act de alegere și simpatie. Traducerile indiferente și comerciale, executările unor comenzi vor fi marcate printr-o caducitate greu de acoperit. Lucrînd în acest cadru, traducătorul va fi un artist, deși el nu inventă nici subiecte, nici idei, nici sentimente, nici motivări psihologice. Toate acestea se găsesc în textul pe care îl traduce. Dar pentru toate acestea, el va găsi o expresie. Și este incontestabil un artist acela care găsește o expresie pentru un conținut spiritual, rămas nelămurit atîta timp cît nu se luminează într-un cuvînt și o construcție a limbii. După cum

se știe, sonetul *Veneția* al lui Eminescu, găsit între postumele lui, este o traducere după poetul italo-german Cajetan Cerri. Este una din cercetările cele mai bogate în învățăminte, urmărirea diferitelor variante care au premers forma definitivă a versiunii eminesciene. Studiul poate fi întreprins în volumul al III-lea al ediției critice a lui Perpessicius. Eminescu a lucrat la versiunea sa între 1871 și 1880, adică într-un răstimp de nouă ani. Există peste douăzeci de variante cu subvariantele lor. Ce scrupul al conștiinței literare, ce muncă uriașă! Dar din etapă în etapă a acestui lung proces, versiunea devine mai desăvârșită, în sensul că nici una din etapele anterioare n-ar mai putea înlocui forma finală. Rezultatul este o încorporare atât de intergală a operei străine în limba noastră, încât nimeni nu-i poate contesta valoarea unei admirabile lucrări de artă. Au existat istorici literari care au crezut că servesc memoria lui Eminescu, contestând faptul că *Veneția* este o traducere. Aceasta n-a fost însă nici părerea lui G. Ibrăileanu, nici a lui G. Călinescu, nici a lui Perpessicius. Cred că tocmai înțelegerea sonetului lui Eminescu, drept ceea ce este de fapt, ne poate face să apreciem mai bine vigoarea și intransigența conștiinței artistice a poetului nostru. Ce fel de artist este un traducător? El este un artist care lucrează pe o temă dată, într-un tipar formal prestabilit. Tipul literar al unui traducător artist se apropie de acel al poezilor epici și al virtuozilor. Nu este deci de mirare că traducătorii de mare chemare s-au recrutat mai cu seamă din această categorie de artiști. Cînd considerăm în opera lui G. Coșbuc aptitudinea epică de a porni de la teme obiective, apoi mulțimea formelor prozodice și compoziționale fixe, apoi darul lui de a înmădă limba, apoi libertatea felului de a dispune de formele și construcțiile limbii, nu ne mai mirăm că acest scriitor s-a oprit de atîtea ori în fața unor teme ale tălmăcirii. T. Arghezi este de asemenea un poet de o rară îndemînare, un meșter suveran al limbii noastre și îndeletnicirea artistică a traducerilor sale corespunde unei părți însemnate din natura talentului său.

Unele din gândurile exprimate aici pot folosi în aprecierea artistică a traducerilor. În comisia în care s-a lucrat cîțva timp la traducerea lui Shakespeare, cineva a venit o dată cu versiunea românească a uneia din dramele istorice ale marelui poet englez, astfel întocmită, încît prin marele ei număr de arhaisme, traducătorul urmărea să creeze atmosfera timpului în care drama se desfășura, culoarea ei istorică. Autorul acestei versiuni uita să Shakespeare nu intenționează niciodată să dea culoare istorică. Aceasta este o categorie literară apărută mult mai tîrziu, în romantism. Pe Shakespeare îl interesează, chiar în așa-zisele lui cronici, cazul uman, problema psihologică, iar nu evocarea romantică a trecutului, așa cum vor face Walter Scott sau Victor Hugo. Arhaismele erau deci cu totul necorespunzătoare poziției poetice a lui Shakespeare și nu făceau decît să îngreuneze acea receptare clară a textului care mi se pare prima condiție, nu numai a unei traduceri, dar a oricărei alte lucrări literare. Am tradus și eu în anii din urmă lunga operă autobiografică a lui Goethe, *Poezie și adevăr*. Compusă la începutul veacului trecut, opera aceasta aparține unui moment de consolidare a limbii literare germane. Totuși, astăzi nu se mai scrie așa cum scria Goethe. Periodologia lui Goethe este destul de complicată, numărul cuvintelor determinante, de pildă al adverbilor, este foarte mare. Textul original al lui Goethe nu este prea ușor de străbătut. Trebuind să dau o versiune accesibilă publicului românesc, m-am decis uneori să secționez perioadele originale, să scutur unele din determinantele inutile pentru sentimentul lingvistic

romînesc, dar m-am străduit totuși să păstrez forma amplă și ritmica domoală a elocuției lui Goethe. Cititorii vor judeca valoarea procedării mele, citind volumele apărute.

Am străbătut în anii din urmă mai multe traduceri făcute cu artă și fidelitate și pe care îmi permit să le semnez ca pe evenimente însemnate ale mișcării noastre literare: traduceri ale lui Al. Philippide din Lermontov, din Schiller și Goethe, ale lui Cezar Petrescu din Șolohov, ale lui Adrian Maniu din basmele lui Pușkin și din basmele populare rusești, ale lui I. Frunzetti din scriitorii picaresți spanioli ai secolului al XVI-lea și al XVII-lea, ale lui Miron Radu Paraschivescu din Mickiewicz, ale lui Mihai Beniuc din *Cîntecul lui Igor* și alte multe lucrări care ar merita să fie studiate de aproape. Nu pot să nu amintesc și pe acele făcute din romînește în alte limbi. O lucrare cu totul remarcabilă este traducerea în limba germană a poeziilor populare romînești, făcută de Alfred M. Sperber. Oricine a citit tălmăcirile lui, a trăit sentimentul descoperirii într-o ipostază nouă de viață a vechilor noastre doine și cîntece bătrînești.



## INDICE DE AUTORI, ARTIȘTI ȘI OPERE\*

- ABBADIE, Jacques** : 468.  
**ABÉLARD, Pierre** : 454.  
**ABEL, J. F.** : 301, 309.  
**ABGAR** din Edessa : *Scrisoare apocrifă către Isus*, 29.  
**Acta Silvestri** (vezi *Gesta Silvestri*).  
**ADAM, Antoine** : *Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle*, 409.  
**ADAMSON, John** : *Memoirs of the life and writings of Camoens*, 150.  
**ADDISON, Joseph** : 178, 398, 406, 605;  
*Caton*, 406.  
**ADY, Endre** : 596, 608.  
**AGRIPPA** von Nettesheim : 88, 251, 257.  
**ALBERTI, Leone Battista** : 146.  
**ALBERTUS, Magnus** : 251, 254.  
**ALCUIN** : 12, 15;  
*Despre natura sufletului*, 12;  
*Despre virtuți și vicii*, 12;  
*Dialectica*, 12;  
*Gramatica*, 12;  
*Retorica*, 12.  
**ALECSANDRI, Vasile** : 563, 575.  
**ALEMAN, Matco** : 102.  
**ALEMBERT, Jean Baptiste Le Rond d'** : 197, 202, 225;  
*Enciclopedia*, 196.  
**ALEXANDRESCU, Grigore** : 9, 574, 576;  
*Meditație*, 134.  
**ALFIERI, Vittorio** : 147.  
**ALGAROTTI, Francesco** : 193.  
**ALLORI, Alexandre** : 611.  
**ALMEIDA GARRET, Juan B.** : 152.  
**ALPATOV, M. V.** : *În apărarea Renașterii*, 619.  
**AMIEL, H. F.** : *Jurnal intim*, 134.  
**AMPÈRE, Jean-Jacques** : 233, 278.  
**AMYOT, Jacques** : 63, 113, 637.  
**ANAXAGORAS** : 95.  
**ANAXIMANDRU** : 581.  
**ANCELOT, Doamna (Marguerite Chardon)** : *Saloanele Parisului*, 450.  
**ANDERSEN NEXO, Martin** : 636.  
**ANDLER, Charles** : *Le pessimisme esthétique de Nietzsche*, 588;  
*Les précurseurs de Nietzsche*, 588.  
**ANGELI, Giacomo** : 26.  
**ANGERS, David d'** : 233, 278.  
**ANOUILH, Jean** : 377.  
**ANTISTHENE** : 123.  
**ANTONIO** da Bitonto : 28—29.  
**Apollo** din Belvedere, 49.  
**APULEIUS, Lucius** : 102.  
**ARBELET, Paul** : *La Jeunesse de Stendhal*, 153.  
**ARCHILOCH** : 587.  
**ARETINO (Pietro Bacci)** : 62, 162.  
**ARGHEZI, Tudor** : 563, 593—596, 636, 638;  
*Cântare omului*, 594—595;  
*Cuvinte potrivite*, 594.  
**ARGYROPULOS, G.** : 26—27.  
**ARIOSTO, Ludovico** : 62, 64, 67—69, 105, 267, 400, 404, 560, 619, 637;  
*Orlando furioso*, 102, 112, 184;  
*I Suppositi*, 62.  
**ARISTON** din Chios : 123.  
**ARISTOFAN** : 407, 587.

\* Indicele a fost întocmit de Nadia Lovinescu.

- ARISTOTEL : 11, 13, 25—27, 41, 58—59, 72, 75, 143, 314, 400, 402, 404, 406, 494—495, 582;  
*Etica*, 537;  
*Poetica*, 58, 370, 378, 417.
- ARNAUT de Mareuil : 13.
- ASCHAM Roger : 60;  
*The Schoolmaster*, 60.
- ASCONIUS PEDIANUS : 25;  
*Comentar* (la discursurile lui Cicero), 25.
- ATHIS et Porphyrios, 52.
- AUBIGNÉ, Agrippa d' : 400.
- AUCASSIN și NICOLETTE, 51—56.
- AUERBACH, Erich : 41—43, 45—50, 611;  
*Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 41—43, 45—49, 611.
- AUGER, Louis-Simon : 480—481.
- AUGUSTIN : 10—11, 25, 48—49, 522, 570;  
*Confesiuni*, 48—49.
- AURISPA, Giovanni : 26—27.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de : 104.
- AVERROES : 13, 24, 505.
- AVICEBRON (din Malaga), 13.
- AVICENNA : 13.
- BACH, Johann Sebastian : 283, 294.
- BACON, Francis : 35, 61, 67, 97, 178, 404, 455, 534; *De dignitate et augmentis scientiarum*, 97; *Novum organum*, 97; *Utopia* (*New Atlantis*), 81.
- BACON, Roger : 251.
- BAGGENSEN, Jens : 344—347.
- BALACI, Alexandru : 598.
- BALMUȘ, C. : 410.
- BALZAC, Honoré de : 9, 47, 61, 115, 427, 452, 483—485, 488—489, 511, 548, 580—591, 607;  
*Comedia umană* (*La comédie humaine*), 118, 134, 483—484, 598; *Cousin Pons*, 472;  
*Physiologie du mariage*, 474.
- BANDELLO, Matteo : 63.
- BANVILLE, Théodore : 427.
- BARBERINO, Francesco : 25.
- BARBIER, Jules : 264.
- BARETTI, Giuseppe : 443.
- BARLAAM : 25.
- BARRÈS, Maurice : *Les Déracinés*, 465.
- HARRIS, Juan de : 150;  
*Istoria cuceririlor portugheze dincolo de mări*, 150.
- BARTELS, Adolf : 277.
- BARTOLO : 28;  
*Despre controversa juridică dintre Pectolara Maria și Salana condusă de domnul nostru Isus Cristos*, 28.
- BASEDOW, Jean Bernard : 227.
- BAUDELAIRE, Charles : 593, 595—596.
- BAYLE, Pierre : 26, 29, 400, 404, 618;  
*Dictionnaire historique et critique* (*Dictionnaire critique et historique*), 26, 169.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin : 87, 235, 398, 424.
- BEAUMONT, Francis : 416.
- BEAUSÉE : 453.
- BECCARELLI, Antonio (Panormita) : 33—34;  
*Hermaphroditus*, 33.
- BECCARI, Agostino : 62;  
*Il Sacrificio*, 62.
- BECCARIA, Cesare de : 147, 203.
- BEDA : 505.
- BEETHOVEN, Ludwig van : 232, 283—294, 306;  
*Cuartelele Tatumowski*, 291;  
*Egmont*, 287;  
*Fidelio*, 287;  
*Missa solennis*, 280, 293;  
*Prometeu*, 287, 291;  
*Sinfonia III (Eroica)*, 289, 292—293;  
*Sinfonia V (Destinulul)*, 280, 293;  
*Sinfonia VI (Festorală)*, 291;  
*Sinfonia VII*, 293;  
*Sinfonia IX*, 293;  
*Senata Les Aditux*, 291;  
*Senata Apposierata*, 291;  
*Sonata Kruzner*, 291;  
*Senata lunii*, 291;  
*Vittoria*, 289.
- BÉGUIN, Albert : 10.
- BEHRICH, Ernst Wolfgang : 234, 245, 257.
- BELINSKI, Vsevolod Grigorievici : 534.
- BENEDICT din Nursia : 11;  
*Regula sancti Benedicti*, 11.
- BENIUC, Mihail : 639.
- BENET de Sainte-Maure : 13;  
*Le Roman de Troie*, 13.



- BENSERADE, Isaac de : 606.
- BENTHAM, Jeremy : 454, 456.
- BÉRANGER, Pierre-Jean de : 235, 398, 444.
- BERCHET, Giovanni : 443.
- BERLIOZ, Hector : 427.
- BESSARION, Cardinalul : 26, 143.
- BEULWITZ, Karoline von : 338—339, 365.
- BEYLE, Henri (vezi STENDHAL)
- BIANU, I. [și N. HODOȘ] : *Bibliografia românească veche*, 562.
- BIBLIA : 60, 145, 340, 562; *Vechiul Testament* : Geneza (Cartea, Faceril) 45—46, 60, 74, 144; Cartea lui Iov, 35; Psalmii, 401; *Noul Testament* : 29; Faptele Apostolilor, 250; Apostolul Pavel : [Epistola către] Corintienii, 29; Scrierile, 60 ~ ed. Sylvestre de Sacy, 438 ~ lui Șerban, 35 ~ Vulgata, 29, 310.
- BIGORE, Abatele (pseudonim al lui VOLTAIRE), 203.
- BION din Boristhene : 123.
- BITAUBÉ, Paul-Jérôme : 494.
- BLAGA, Lucian : 244, 265.
- Blancandin, 52.
- BLOK, Aleksandr : 556, 596.
- BLOY, Léon : 594.
- BOCCACCIO, Giovanni : 26, 33, 43, 60, 64, 104, 122, 134, 143, 400, 403, 560, 591, 618; Comentariul asupra lui Dante, 33; *De casibus virorum et feminarum illustrium*, 20, 60; *De claris mulieribus*, 26; *De genealogiis deorum gentilium*, 26; *De montibus, silvis, fontibus, paludibus*, etc., 26; *Decameron*, 636.
- BODMER, Johann Jakob : 228, 278.
- BOETHIUS. Anicius Manlius Torquatus Severinus : 11; *Despre înțelegerea în filosofie (De consolatione philosophiae)*, 11.
- BOHAIRE, D. (pseudonim al lui Henri Beyle) : 447.
- BOIARDO, Matteo : 102, 404; *Orlando innamorato*, 112.
- BOILEAU DESPREAUX, Nicolas : 159, 165, 168, 399, 402, 409—410, 494, 498; *Arta poetică*, 267, 409.
- BOISTEAU, Pierre : 63; *Histoires tragiques*, 63.
- BOLINGBROKE, Lord Henry : 54, 172, 186.
- BOLINTINEANU, Dimitrie : 574—575.
- BOLZ, Valentin : *Oglinda lumii (Der Weltspiegel)*, 128.
- BOMBET, César (pseudonim al lui Henri BEYLE) : 443, 417.
- BONALD, Louis de : 468, 497.
- BONDELLI, Julie : 219.
- BONFINIUS, Antonius : 561.
- BORINSKI, Karl : 41; *Die Antike in Poetik- und Kunsttheorie*, 41.
- BORK, Kaspar Wilhelm von : 414.
- BÖRNE, Ludwig : 428.
- BOSCH, Hieronymus : 261.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne : 468, 522, 570; *Discurs asupra istoriei universale*, 200, 212.
- BOUCHARDON, Edme : 185.
- BOURDALOUE, Louis : 438, 468.
- BOURGET, Paul; *Discipolul*, 507.
- BOUTONET, Baron (pseudonim al lui Henri BEYLE) : 447.
- BRACHÉ, Tycho : 31, 404.
- BRAMBS, Johannes : 291.
- BRANDES, J.C. : *Ariadna la Naxos*, 313.
- BRANDT, Sebastian : 604; *Corabia nebunilor (Das Narrenschiff)*, 130.
- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille de : 314.
- BRÉBEUF, Georges de : 409.
- BRENTANO, Clemens : 576.
- BREQUIGNY, Oudard-Féodrix de : *Istoria Genovei (Histoire des révolutions de Gênes jusqu'en 1748)*, 316.
- BRISSET, Baron (pseudonim al lui Henri BEYLE) : 447.
- BRIUSOV, Valeri Iakovlev : 550.
- BRONZINO, Angiolo : 611.
- BROSSES, Charles de : 453.
- BRUNI, Leonardo : 27, 33.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand : 163, 507.

- BRUNO, Giordano : 30, 34—35, 65, 72, 74, 80—81, 144—145, 148, 285;  
*La cena delle ceneri*, 35;  
*De la causa principio et uno*, 34, 74—75;  
*Degl' eroici furori*, 34;  
*De l'infinito universo et mondi*, 34;  
*Spaccio della bestia trionfante*, 30.
- BRUNOT, Fernand : 164.
- BRUTUS M. Junius : 612.
- BUCKLE, Henry Thomas :  
*Istoria civilizației în Anglia*, 519.
- BUDÉ, Guillaume : 113.
- BURCKHARDT, Jacob : 68, 77, 559, 587—588;  
*Griechische Kulturgeschichte*, 586;  
*Die Kultur des Renaissance in Italien*, 618.
- BÜRGER, Gottfried August : 301, 424;  
*Lenore*, 361.
- BURIDAN, Jean : 619.
- BURKE, Edmund : *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 410—411.
- BURNS, Robert : 235, 398.
- BYRON, George Gordon Lord : 234—235, 289, 322, 398, 422, 443, 485, 572, 575, 605, 623—624;  
*Cain*, 572, 576, 628.
- CABANIS, Pierre-Jean-Georges : 440, 448—449, 453, 468, 476;  
*Les Rapports du physique et du moral de l'homme*, 453, 467.
- CACHIN, Marcel : 510.
- CAESAR, Caius Julius : 612.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro : 67, 77, 101, 136, 277, 397, 400, 404, 604;  
*Magul făcător de minuni (El Magico prodigioso)*, 89, 242, 251;  
*Marele teatru al lumii*, 126—127;  
*Viața e un vis*, 604.
- CĂLINESCU, George : 579, 638.  
*Opera lui M. Eminescu*, 566, 579.
- CAMERARIUS, Joachim : 253.
- CAMERNS, Luiz : 149—157;  
*Amphitruos*, 151;  
*Disparatas da India*, 152;  
*Filodemo*, 151;  
*Lusiadele (Os Lusíadas)*, 101, 149—157, 401, 562;
- El Rey Seleuco*, 151;  
*Rimas*, 151.
- CAMPANELLA, Tommaso : 30—32, 67, 80, 144—145, 148;  
*Cetatea soarelui*, 81, 84, 145;  
*Del senso delle cose*, 30—31.
- CANOVA, Antonio : 478.
- CANTACUZINO, Stoilnicul Constantin : 561.
- CANTEMIR, Antioh : 186—188.
- CANTEMIR, Dimitrie : 561—562;  
*Divanul sau gîlceava înțeleptului cu tumea*, 573;  
*Ironiicul vechimei Romîno-Moldo-Vlahilor*, 561;  
*Istoria înălțării și decadenței Imperiului otoman*, 186—187.
- CAPELLO, A. I. (pseudonim al lui Henri BEYLE) : 447.
- CARAGIALE, Ion Luca : 40—41, 104, 563, 589—592, 607;  
*Calul dracului*, 592;  
*Cîteva păreri*, 40;  
*Kir Ianulea*, 592;  
*Momente*, 591;  
*Năpastă*, 591;  
*O scrisoare pierdută*, 590, 607;  
*Păcat*, 591;  
*1907, din primăvară pînă în toamnă*, 590.
- CAREY : 518.
- CARLYLE, Thomas : 233, 235, 278, 298, 516.
- CARPANI, Giuseppe : 442—443.
- CARRÉ, Jérôme (pseudonim al lui VOLTAIRE) : 406.
- CARRÉ, Michel : 264.
- CASANOVA de Seingalt, Jacques :  
*Memorii*, 197.
- CASSIODOR, Magnus Aurelius Flavius : 11, 37;  
*Instituția literelor divine și umane (Institutiones divinarum et secularium litterarum)*, 11.
- CASTIGLIONE, Baldassare : 582;  
*Cortegiano*, 102.
- CATULLUS, Caius Valerius : 20.
- CAUMARTIN (pseudonim al lui Henry BEYLE) : 447.
- CAVALCANTI, Cavalcante del : 33.
- CAVALCANTI, Guido : 33.

- CEHOV, Anton Pavlovici : 106, 543—544, 555, 609.
- CELLINI, Benvenuto : 448, 613.
- CERCLET, Antoine : 444.
- CERNA, Panalt : 576, 625;  
*Către Pace*, 626;  
*Die Gedankenlyrik*, 354;  
*Isus*, 626;  
*Plănsul lui Adam*, 626;  
*Ruga pămintului*, 626.
- CERRI, Cajetan : 638.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de : 53, 62, 64, 67—69, 99—112, 115, 122, 267, 285, 400, 606, 619;  
*Curiosul pedepsit*, 104;  
*Don Quijote*, 54, 99, 101, 103—112, 277, 309, 424, 434, 489—490, 527, 604, 633, 636;  
*Galatea*, 103;  
*Numantia*, 103;  
*Nuvele exemplare*, 104;  
*Persiles și Sigismonda*, 104;  
*Țigăncușa (La Gitanilla)*, 53.
- CHALCONDYLAS, Nicolaos : 59.
- CHAMFORT, Nicolas-Sébastien : 453.
- CHAMPAGNE, A. L. (pseudonim al lui Henri BEYLE), 447.
- Chanson de Roland*, 605.
- CHAPELAIN, Jean : 184.
- CHARDON, Marguerite (vezi ANCELOT, Doamna)
- CHARENSY, Edmond de (pseudonim al lui Henry BEYLE), 447.
- CHATEAUBRIAND, F. R. : 235, 322, 398, 445, 448, 518.
- CHATELET, Emilie du : *Instituțiile fizice (Institutions physiques)*, 186
- CHAUCER, Geoffrey : 59;  
*Povestirile din Canterbury*, 59.
- CHENDI, Harle : 574, 579.
- CHÉNIER, André : 161.
- CHOPIN, Frédéric : 427.
- CHRESTIEN de Troyes : 137.
- CHRYSOLORAS, Emanuel : 26.
- CICERO, Marcus Tullius : 20—21, 25, 27, 34, 41, 48, 60, 283, 402, 612—613;  
*Brutus*, 613;  
*Catilinara II*, 48
- De officiis*, 60;  
*De oratore*, 41;  
*Pro Archia poeta*, 20;  
*Scrisori*, 20.
- Cidul, 137, 605.
- CINTHIO (GIRALDI, Giovanni Battista) : 61, 63.  
*Orbecche*, 61.  
*Cîntecele lui Igor*, 639.  
*Cîntecele goliarzilor*, 14.
- CÎRLOVA, Vasile, 9, 574.
- CLAIRAUT, A. C. : 184.
- COCEA, N. D. : 594.
- COLET, John : 59.
- COLOMB, Romain : 444—445, 450—451, 466, 468, 470—471, 475.
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de : 440, 453;  
*Logica*, 453.
- CONDORCET, Antoine-Nicolas de : 514.
- CONGREVE, Richard : 178, 398—400.
- CONSRUCH : 303.
- CONSTANT, Benjamin : 278.
- CONSTANTIN cel Mare, Împăratul : 28;  
*Decretele*, 28.
- COOPER, Fenimore : 235, 398.
- COPERNIC, Nicolaus : 31, 65, 80, 144—145, 254, 404, 525;  
*De revolutionibus orbium coelestium*, 31.
- COPPEE, François : 504.
- Coranul, 536.
- CORNARO, Luigi :  
*Despre mediocritate*, 77.
- CORNEILLE, Pierre : 39, 58, 165, 168, 171, 201, 406—407, 409, 411, 416, 419, 461, 495;  
*Cidul*, 39, 494;  
*Discurs asupra poemului dramatic*, 514.
- CORREGGIO, Antonio Allegri : 185.
- COȘBUC, George : 15—19, 139, 576, 590, 597—600, 635, 638.
- COSTIN, Miron : 145—146, 561—562;  
*De neamul Moldovenilor*, 561;  
*Poema polond*, 562;  
*Viața omenirii*, 573.
- COSTIN, Nicolae : 561.
- COTTA J. F. : 258, 354, 359.
- COURIER, Paul-Louis : 235, 398, 444.
- COURNOT, Antoine : 519.
- COUSIN, Victor : 233, 278, 444, 454.
- COX, G. W. : 625.
- CREANGĂ, Ion : 122, 563, 591, 607.

- Amintri**, 122;  
**Harap Alb**, 122.  
**CRÉBILLON**, P. J. de : 191.  
**CREȚIANU**, George : 574.  
**CREUZNACH**, W. S. V. :  
*Geschichte des neues Dramas*, 128.  
**CROCE**, Benedetto : 39.  
**Croniel gargantuine**, 114.  
**CURTIVS**, E. R. : 10, 64;  
*Literatura europeană și cuil mediu latin*  
*(Europäische Literatur und lateinisches*  
*Mittelalter)*, 64, 616—617.  
**CUSANUS**, Nicolaus : 72.  
**CUVIER**, G. L. : 235.  
  
**DACIER**, Doamna (Anne Tanneguy-Lefebvre) :  
 634.  
**DALBERG**, Herbert von : 305—307, 320, 332.  
**DAMILAVILLE**, Etienne-Noël : 202.  
**DANNECKER**, Johann Heinrich von : 351.  
**DANTE**, Alighieri : 14—19, 20—21, 24, 28,  
 32—33, 37—38, 43, 61, 64, 71, 138—140,  
 143, 148, 189, 285, 400—401, 403, 483,  
 546, 597—600, 637;  
*Convito*, 16;  
*De monarchia*, 16;  
*De vulgari eloquentia*, 43;  
*Divina Comedie*, 12, 14—15, 18, 64, 134,  
 137—138, 242, 249, 264, 277, 483, 532,  
 597—600, 635, (Infernul, 15—16, 18—19,  
 21, 28, 32—33, 532, 597—600; Purga-  
 toriul, 16; Paradisul, 14, 16—18);  
*Viața nouă*, 15.  
**DANTI**, Egnacio : 611.  
**DARES** [frigianul] : 13;  
 [Istoria] *De excidio Trojae*, 13.  
**DARLINCOURT** (pseudonim al lui Henri BEYLE) :  
 447.  
**DARWIN**, Charles :  
*Originea speciilor*, 505.  
**DAUDET**, Alphonse, 513.  
**DEFOE**, Daniel :  
*Robinson Crusoe*, 216.  
**DELA CROIX**, Eugène : 233.  
**DE LA PALICE-XAINTRAILLE** (pseudonim al  
 lui Henri BEYLE) : 447.  
**DELA VIGNE**, Casimir : 235, 398.  
  
**DELA VRANCEA**, Barbu Ștefănescu : 563, 591  
**DELECLUZE**, Etienne-Jean : 444, 450;  
*Souvenirs de soixante années*, 450.  
**DELILLE**, Abatele Jacques : 235, 398, 449, 467.  
**DEMOCRIT** : 95, 562.  
**DEMOSTENE** : 26, 612.  
**DENSUSEANU**, Ovid : 16;  
*Dante și latinitatea*, 16.  
**DESCARTES**, René : 165, 173, 178, 180.  
**DESFONTAINES**, P. F. ;  
*La Voltairomanie* 185.  
**DESPORTS**, Philippe : 164.  
**DESTUTT DE TRACY**, Antoine Louis Claude  
 de : 440, 444, 453, 473;  
*Elemente de ideologie (Eléments d'idéolo-*  
*gie)*, 453, 473;  
*Examenul filozofiei lui Kant*, 454.  
**Diadumenul**, 49.  
**DICKENS**, Charles : 87, 106, 115, 545, 590, 607;  
*David Copperfield*, 545.  
**DICTYS** : 13;  
*Ephemerts belli Trojani*, 13.  
**DIDEROT**, Denis : 71, 79, 202, 206, 225, 267,  
 398, 458, 466, 475, 482, 511;  
*Enciclopedia*, 196;  
*Nepotul lui Rameau*, 236, 603;  
*Tatăl de familie (Le Père de famille)*, 319.  
**DIELS**, Hermann :  
*Fragmente der Vorsokratiker*, 582.  
**DIETZ**, Alexander : 570.  
**DIODOR din Sicilia** : 536.  
**DIogene LAERTIUS** : 123, 562.  
**DION CASSIUS** : 561.  
**DIONYSIOS AREOPAGITA** (vezi PSEUDO  
 DIONYSIUS)  
**DOBROGEANU-GHEREA**, C. : 545.  
**DODD**, William :  
*Beauties of Shakespeare*, 418.  
*Dolapathos*, 606.  
**DOLET**, Etienne : 113.  
**DORMANT**, Baron (pseudonim al lui Henri  
 BEYLE) : 447.  
**DOSTOIEVSKI**, Flodur Mihailovici : 65, 531—  
 546, 555, 608;  
*Amintiri din casa morților*, 536, 544, 546  
*Crimă și pedeapsă*, 532, 537—538, 541,  
 545;  
*Demontii*, 537—538;

- Dublul, 545;  
 Eternul soț, 545;  
 Frații Karamazov, 533, 537—541, 543  
 544. (Precocii, 543);  
 Idioul, 537—539, 541—542, 545;  
 Oameni sărmani, 534;  
 Spiritul subteran, 545;  
 Umiliți și obidiți, 536, 546.
- DRAGOMIRESCU, Laura: 265.  
 DRYDEN, John: 398.  
 DU BARTAS, Guillaume de Salluste: 400.  
 DU BELLAY, Joachim: 163.  
 DUCIS, Jean-François: 411—412;  
*Macbeth*, 412.  
 DUMARSAIS, César: 453.  
 DUMAS, Alexandre: 235, 398, 427, 515, 548.  
 DUNOYER, Olympe (Contesa Winterfeld):  
 170.  
 DÜRER, Albrecht: 611—612.
- ECKEHART de St. Gallen:  
*Walther de Aquitană (Cîntecele lui Wal-*  
*tharius)*: 12.  
 ECKERMANN, Johann Peter: 236, 244, 262,  
 275, 277, 397, 400.  
 EFTIMIU, Victor:  
*Prometeu*, 629—632.  
 EGINHARD: 12;  
*Annales regni Francorum*, 12.  
*Vita Caroli Magni*, 12.
- EICHENDORFF, Josef von: 576.  
 EINSTEIN, Albert: 510.  
 EMINESCU, Mihail: 34, 283, 563, 565—567,  
 569—577, 595, 607—608;  
*Cărțile*, 566;  
*Epigonii*, 575;  
*Geniu pustiu*, 565;  
*Giossa*, 135—136, 604;  
*Icoană și prînz*, 565;  
*Împărat și proletar*, 565, 576;  
*Luceafărul*, 34;  
*Memento mori*, 570—571, 573—577,  
 579—588;  
*Opere*, 579;  
*Postume*, 565, 577;  
*Teatrul românesc și repertoriul lui*, 565;
- Venere și Madonă*, 583;  
*Veneția*, 638.
- EMPEDOCLE: 95, 200, 205, 562, 581.  
*Enciclopedia lui Diderot, d'Alembert etc.*,  
 196, 205.  
 ENGELS, Friedrich: 14, 231, 260—261, 284,  
 296—297, 308, 319, 341, 429—431, 434,  
 471, 497;  
*Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei*  
*clasice germane*, 430;  
*Scrisoare către Margaret Harkness*, 483;  
 MARX, Karl și Friedrich ENGELS: *Despre*  
*artă și literatură*, 297, 308, 319, 341;  
*Manifestul comunist*, 14, 275—276, 475.
- ENNIUS, Quintus: 617.  
 EPICETE: 59, 126, 604;  
*Manualul*, 123—124.  
 EPICUR: 25, 32—34, 74, 402, 505, 562, 582,  
 621.
- EPINAY, Doamna d' (Louise-Florence Pé-  
 trouille Tardieu des Clavelles): 475.
- ERASMUS din Rotterdam, Desiderius: 29,  
 59, 67, 111—112, 404, 604;  
*Elogiul nebuniei*, 111, 113.
- ERCILLA, Alonso:  
*Araucana*, 101.
- ERIGENA, Johannes Scotus: 12.
- ESCHIL: 58, 92, 400, 546, 623, 629—630;  
*Agamemnon*, 347;  
*Hiketidele*, 91;  
*Orestia*, 85, 91, 249;  
*Prometeu înălțat*, 91, 309, 622, 624.
- ESEIN, Serghei Aleksandrovici: 550, 596.
- ESOP: 587.
- ESTIENNE, Charles: 113.  
 ESTIENNE, François: 113.  
 ESTIENNE, Robert: 113.
- EUCLIDE: 58;  
*Elementele*, 58.
- EUDOKIA, Împărăteasa: 250.
- EURIPIDE: 61, 92, 271, 480, 587;  
*Ifigenia în Aulida*, 378.
- EUTROPIUS: 561.
- EVNINA, E. M.: 114—115.
- FADREV, Aleksandr Aleksandrovici: 556;  
*Tînăra gardă*, 556.

- FAIDIT, Gaucelin : 13.
- FARINELLI, A. :  
*La vita è un sogno*, 124, 604.
- FAUST [*Legenda lui*], 81, 84.
- FÉDELES, C. : 124.
- FEDIN, Konstantin Aleksandrovici : 556.
- FENELON, François de Salignac de La Mothe : 130.
- FERGUSON, Adam : 301.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (vezi AVELLANEDA, Alonso Fernández de).
- FREUCHTWANGER, Lion :  
 [*Eureit Süss*], 297.
- FÉVAL, Paul : 548.
- FICHTE, Johann Gottlieb von : 232, 295, 333, 365.
- FICINO, Marsilio : 27, 30, 38, 59, 67, 143—144, 560;  
*De christiana religione*, 27;  
*Theologia platonica*, 27, 30.
- FIELDING, Henry : 235, 398, 607.
- FILELFO, Francesco : 26.
- Fiore di virtù (Floarea darurilor)*, 562.
- FIRDUSI : 398.
- FISCHER, Kuno : 252, 603.  
*Goethes Faust*, 252.
- FLAUBERT, Gustave : 115, 487—492, 513—514, 544, 592, 608;  
*Bouvard și Pécuchet*, 488;  
*Correspondența*, 487—488, 514;  
*Dictionnaire des idées reçues*, 591;  
*Educația sentimentală*, 488;  
*Îspitirea sfințului Antoniu*, 487;  
*Madame Bovary*, 487—492;  
*Salammbo*, 487;  
*Trei povestiri (O inimă simplă, Sf. Iulian Ospitalierul și Herodiada)*, 488.
- FLAVIUS, Josephus : 536.
- FLETCHER, John : 416.
- Floarea darurilor (Fiore di virtù)*, 562.
- Floire et Blancheflor, 52.
- Florimont, 52.
- FLORIO, John : 66.
- FOLENGO, Teofilo :  
*Opus macaronicum*, 117.
- FÖRSTER, Georg : 231.
- FORTUNATUS VERNANTIANUS : 11.
- FOSCOLO, Ugo, 443.
- FOURIER, Charles : 241, 534.
- FRACASTORO, Girolamo, 404.
- FRANCE, Anatole : 214, 501—512, 605, 607;  
*Birlul la regina Pedauque*, 506;  
*Cartea prietenului meu*, 502, 506, 510;  
*Crima lui Sylvestre Bonnard*, 506;  
*Crinul roșu*, 506;  
*Domnul Bergeret la Paris*, 509;  
*Grădina lui Epicur*, 506;  
*Inelul de ametist*, 509;  
*Insula Pinguinilor*, 510;  
*Istoria contemporană*, 509;  
*Manechinul de răchită*, 509;  
*Micul Pierre*, 510;  
*Noces corinthiennes*, 503;  
*Opiniile domnului Jérôme Coignard*, 506;  
*Pe piatra albă*, 510;  
*Pierre Nozère*, 510;  
*Poèmes dorées*, 503;  
*Revolta tinerilor*, 510;  
*Thais*, 506;  
*Ulmul din parc*, 509;  
*Viața în floare*, 510;  
*Viața Ioanei d'Arc*, 509;  
*La Vie littéraire*, 504;  
*Zeilor li-e sete*, 509, 511.
- FRANCISC din Assisi : 15.
- FREDERIC II :  
*Anti-Machiavelli*, 192.
- FRÉRON, E. C. : 185, 190.
- FRONTINUS, Sextus Julius : 25.
- FRUNZETTI, Ion : 141, 639.
- FURMANOV, Dimitri Andreievici : 556.
- GALIANI, Abatele Ferdinand : 453.
- GALIENUS : 13, 75.
- GALILEI, Galileo : 31, 65, 144—145, 619.
- GAMA, Vasco de : 150, 153, 156.
- GARNIER, Robert : 72.
- GARRICK, David : 408.
- GAST, Johannes; *Sermones convivales*, 252.
- GASTER, Moses :  
*Crestomația*, 573.
- GAULTER, Jules de :  
*Le Bovarysme*, 488, 490.
- GAUTIER, Théophile : 427, 515.
- GEGENDACH, Pampyllus :  
*Cele zece vîrste ale lumii*, 128.
- GELLERT, C.F. : 224, 289.
- GENAST, Edouard 364—365.
- GERBERT (vezi SYLVESTRU II. Papa).

GERMAIN, Pierre : 185.

GERSTENBERG, H. G. de :

*Ugolino*, 301.

GERVINUS, Georg Gottfried : 518.

*Gesta Silvestri*, 28.

*Geste d'Éleocle et de Polynice La*, 13.

GIAMBOLOGNA (Giovanni Filippo Bezzi): 611.

GIBBON, Edward : 197.

GIORGIO da Trebisonda : 26.

GIRALDI, Giovanni Battista (vezi CINTIO).

GIRNUS, W. : 227.

*Glagovinda*, 598.

GLABER, Raoul :

*Historiarum libri V*, 10

GLADKOV, Piodor Vasilievici : 56

GOETHE, Johann Wolfgang : 9, 38, 44—45, 71, 79, 88, 153, 217, 219, 221, 223—247, 249—250, 255—257, 260—265, 267—281, 283, 285—287, 291—293, 295, 301, 304—305, 318, 333, 335—336, 339—340, 342, 348—349, 353—354, 356—361, 363—366, 381, 386, 388, 391—395, 397—400, 405, 418—420, 421, 435, 482, 514, 534, 544, 552, 566, 575, 595, 607—608, 616, 639;

*Ahasverus*, 257;

*Călătoria Italiană (Italienische Reise)*, 229;

*Capriciul îndrăgostitului (Die Laune des Verliebten)*, 268;

*Claudine von Villa Bella*, 269;

*Clavigo*, 269, 301, 319;

*Complicități (Die Mitschuldige)*, 269;

*Corlegiul măștilor*, 231;

*Divanul occidental-oriental*, 233, 268;

*Egmont*, 228, 230—231, 269—272, 274, 286, 333;

*Elegia din Marienbad*, 233;

*Elegii romane*, 230, 238;

*Epilog la „Clopotul”, 391;*

*Erwin und Elmire*, 269;

*Faust*, 219, 227—228, 232—234, 238, 241—244, 246, 249—265, 268—269, 274, 277, 286, 292, 360, 571, 585—586, 603—604, 605, (Urfaust, 257);

*Die Fischerin*, 269;

*Generalul cetățean (Der Bürgergeneral)*, 231, 269;

*Glückliches Ereignis*, 356;

*Götter, Helden und Wieland*, 269;

*Götz von Berlichingen*, 226—227, 231, 269—270, 272, 274, 286, 301, 309, 605;

*Der Grosskophla*, 269;

*Hermann și Dorotea*, 231, 238, 286, 360;

*Ifigenia în Taurida*, 230—231, 234, 236, 238, 269, 271—274, 363;

*Jahrmarksfest im Plundenwellers*, 269;

*Jery und Bäteley*, 269;

*Lila*, 269;

*List und Rache*, 269;

*Logodnica din Corint*, 301;

*Mahomed*, 227, 257, 269;

*Metamorfoza plantelor*, 350—357;

*Oamenii veseli din Weinmar (Die Lustigen von Weinmar)*, 236;

*Oda la craniul lui Schiller*, 232;

*Opere*, 257—258;

*Opere alese*, 245;

*Poezie și Adevăr (Dichtung und Wahrheit)*, 79, 219, 223, 232, 245—247, 255, 278, 418, 585, 623, 634, 638—639;

*Prometeu*, 227, 250, 257, 269, 286, 623, 625;

*Scherz*, 269;

*Stella*, 269;

*Torquato Tasso*, 230, 234, 269, 272—274, 278;

*Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, 615;

*Ucenicul vrăjilor*, 361;

*Weltliteratur*, 280;

*Werther*, 219, 226—227, 234, 286, 301, 348;

*Wilhelm Meister*, 232, 234, 238—241, 268—269, 271, 348, 358, 418—419;

*Xenitile blinde*, 231—232;

*Zeul și Batadera*, 361.

GOGA, Octavian, 573.

GOGOL, Nikolai : 106, 513, 545, 555, 590, 600, 607—610;

*Mantaua*, 534;

*Povestirile din Petersburg*, 544.

GOLDSMITH, Oliver : 225, 235, 398;

*Vicarul din Wakefield*, 216.

GONCIAROV, Ivan Aleksandrovici : 543—544.

GONCOURT, Edmond-Louis-Antoine de : 427, 544

- GONCOURT, Jules-Alfred Huot de: 427, 544.  
 GONGORA y ARGOTE, Luis de: 606, 619.  
 GORKI, Maxim (pseudonim al lui Aleksei, Maksimovici PEȘKOV): 543, 547—553, 556, 603, 607;  
*Amintiri*, 550—551;  
*Amintiri din copilărie*, 548;  
*Copiii Soarelui*, 552—553;  
*O întâmplare cu pastale*, 549.  
 GORUN, Ion: 265.  
 GOSCHEN, Georg Joachim: 258, 344, 346, 513.  
 GOTTSCHED, Johann Christoph: 224, 256, 400, 414, 416;  
*Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, 414.  
 GOUNOD, Charles: 264.  
 GOZZI, Carlo: 363;  
*Turandot*, 363.  
 GRAMSCI, Antonio: 148.  
 GRANDEA, Grigore H.: 576.  
 GRECO, EL (Domenico Theotocopuli): 101, 611  
 GRÉGOIRE de Tours: 11.  
 GREGOR, J.:  
*Weltgeschichte des Theaters*, 408.  
 GRÉVIN, Jacques: 71.  
 GRIESS, Johann Dietrich: 637  
 GRIESSBACH J.: 336.  
 GRIGORE I, Papa: 10.  
 GRIM, Petre: 576.  
 GRIMM, Friedrich-Melchior: 401.  
 GRIMM, Jacob-Ludwig-Karl: 636  
 GRIMM, Wilhelm-Karl: 636.  
 GROCYN, William: 59.  
 GRUBER, I. G.: 345.  
 GRÜN, Karl: 261.  
*Despre Goethe văzut din punct de vedere omenesc*, 231.  
 GRYPHIUS, Andreas: 414;  
*Leo Armenius*, 414—415.  
 GUARINI, Giovanni Battista: 62, 102, 400;  
*Pastor fido*, 62.  
 GUARINO VERONESE: 26—27.  
*Gudrun*, 605.  
 GUICCIARDINI, Francesco: 498.  
 GUILLAUME IX de Aquitania: 605.  
 GUILLAUME de Lorris și JEAN de Meung:  
*Romanul trandafirului (Le roman de la rose)*, 137, 476.  
 GUILLAUME de Palermo, 52.  
 GUIRAUD, P.: 41;  
*Stylistique*, 41.  
 GUIZOT, François-Pierre-Guillaume: 235, 398.  
 GUNDOLF, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*, 413.  
 HAFIZ: 233, 398.  
 HAMANN, Johann Georg: 217, 219.  
 HARRIS, James:  
*Hermes*, 453.  
 HAȘDEU, B. P.: 562.  
 HAUG J.C.F.: 301.  
 HAYDN, Franz Joseph: 288, 291.  
 HAYM, Rudolf:  
*Herder*, 217—218.  
 HAZARD, Paul: 216.  
 HEBBEL, Friedrich: 388.  
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: 232, 285, 287, 291, 293, 295—296, 304, 357, 422, 434, 497, 505, 514, 517, 519, 571, 580;  
*Istoria filosofiei*, 536;  
*Leclii asupra filosofiei istoriei*, 571.  
 HEGESIAS din Magnesia: 612.  
 HEINE, Heinrich: 233, 247, 291, 421—432, 576, 603;  
*Almanor*, 423;  
*Atta Troll — Visul unei nopți de vară*, 431;  
*Aspecte din Franța (Französische Zustände)*, 427;  
*Das Buch Le Grand*, 466;  
*Călătorie în Harz*, 422, 424;  
*Cartea cîntecelor: Suferințe timpurii (Buch der Lieder: I Junge Leiden)*, 423;  
*Confesiuni*, 431, 434;  
*Despre Polonia și Italia*, 426;  
*Enfant perdu*, 432;  
*Fecioarele și femeile la Shakespeare*, 428;  
*Fragmente engleze*, 426;  
*Germania — O poveste de iarnă*, 430;  
*Grenadirii*, 423;  
*Impresii de călătorie*, 433;  
*În Octombrie 1849*, 431;  
*Intermezzo liric*, 423;  
*Întoarcerea (Die Heimkehr)*, 424—425;  
*Istoria religiei și filosofiei în Germania*, 423, 427;



- Lulelia*, 431, 435;  
*Marea Nordului (Nordsee)*, 425;  
*Memoriile domnului de Schnabelewopski*,  
 426, 428, 433—434;  
*Nopți florentine*, 428;  
*Norderney*, 425;  
*Poezii diverse*, 428;  
*Rabinul din Bacharach*, 424;  
*Romanțe*, 423, 428;  
*Școala romantică în Germania*, 422, 427,  
 435;  
*Scrierile din Berlin*, 426;  
*Țesătorii*, 429;  
*William Ratcliff*, 423;  
*Zeii în exil*, 424, 431, 433;  
*Zeia Diana*, 431.
- HEINSE, Johann Jakob Wilhelm: 217.  
 HELIADE RĂDULESCU, Ion: 9, 574—576;  
*Anatolida*, 579.  
 HELIODOR: 52, 102, 104, 198;  
*Theagenes și Charikleia*, 52.  
 HELVETIUS, Claude-Adrien: 54, 440, 454 —  
 456;  
*De l'Esprit*, 454.  
 HENTIQUEZ, B. L.: 186.  
 HERACLIT: 95, 561, 581.  
 HERDER, Johann Gottlieb: 71, 79, 217—218,  
 221, 225—226, 229—231, 234, 237, 257,  
 269, 277, 291—292, 333, 335—336, 339—  
 340, 348, 353, 361, 418—419, 423, 482, 514,  
 570, 608;  
*Cîntece populare (Volkslieder)*, 361;  
*Despre firea și arta germană*, 418;  
*Idei pentru istoria filozofiei umanității*,  
 230;  
*Journal meiner Reise im Jahr 1769*, 218;  
*Ueber den Menschen*, 218.  
 HERODES ATTICUS: 612.  
 HERODOT: 149, 536, 586;  
*Istoria*, 149.  
 HERVEY, J.: 217.  
 HESIOD: 27, 237, 586—587, 621—622, 629;  
*Lucrări și zile*, 622;  
*Theogonia*, 27, 497, 570.  
 HETSCH, Philippe-Frédéric: 324.
- HETTNER, Hermann:  
*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahr-*  
*hunderts*, 218—219, 414.  
 HIPPOCRAT: 13, 75.  
 HOBBS, Thomas: 440.  
 HOCKE, Gustav Rene:  
*Manierismus in der Literatur*, 611—612,  
 614—615, 617—618;  
*Die Welt als Labyrinth*, 611.  
 HODOȘ, N. /și I. BIANU/:  
*Bibliografia românească veche*, 562.  
 HOERNER, Margareta: *Manierismus*, 616.  
 HOFFMANN, E. Th. A.: 545.  
 HOFFMANNSTAHL, Hugo von: 629;  
*Marele teatru al lumii*, 604.  
 HOLBACH, Paul-Henry Dietrich d': 202.  
 HOLBEIN, Hans: 74.  
 HOLDER: 385.  
 HOLDERLIN, Johann Christian Friedrich: 237  
 261, 287, 295, 340, 354, 365, 397;  
*Griechenland*, 585—586;  
*Hyperion*, 322.  
 HOME, Henry (Lord Kames): 411—413;  
*Elements of criticism*, 411.  
 HOMER: 9, 27, 37, 42—47, 189, 226, 230,  
 237, 257, 287, 401—403, 494, 513—514,  
 527, 561, 582, 587, 634—635, 637;  
*Iliada*, 13, 45, 153, 155, 207, 238, 264, 527,  
 587;  
*Odiseia*, 43—46, 264, 400, 635.  
 HORATIUS, Quintus H. Flaccus: 12, 14, 102,  
 402—403, 494;  
*Satire*, 566.  
 HOUDON, Jean-Antoine: 206.  
 HORTENSIVS QUINTUS: 613.  
 HOVEN, F. W. von: 299, 302—303, 350—351.  
 HRABAN MAUR (Rhabanus Maurus): 12, 37.  
 HROSWITHA din Gandersheim: 12, 505.  
 HUBER, L. F.: 337.  
 HUFELAND, Gottlieb: 336.  
 HUGO, Victor: 9, 34, 38, 42, 71, 160, 214,  
 235, 283, 398, 452, 484, 493—499, 504,  
 511, 514—515, 542, 544, 548, 580, 638;  
*Angelo*, 499;  
*L'Année terrible*, 496;  
*Les Châtiments*, 496;  
*Contemplații*, 493, 496;  
*Cromwell* (prefața), 495—496;  
*Les Feuilles d'automne*, 497;

- Hernani*, 196, 498;  
*Istoria unei crime*, 503;  
*Legenda secolelor (La légende des siècles)*, 497, 570—571, 585—586;  
*Literatură și filosofie amestecate*, 494;  
*Marion Delorme*, 374;  
*Mizerabili*, 374, 496, 537;  
*Notre-Dame de Paris*, 495;  
*Ode și balade*, 494;  
*Parisul în flăcări*, 496;  
*Răspuns la un act de acuzație*, 497—498;  
*Regele petrece*, 495;  
*Satirul*, 38, 497;  
*Scris în 1846*, 494.  
*Sfârșitul lui Satan (La fin de Satan)*, 34, 628;  
HUMBOLDT, Alexander von: 232, 244, 262.  
HUMBOLDT, Wilhelm von: 232, 237, 295, 340, 343, 352—351, 366, 394;  
*Despre Schiller și evoluția gândirii sale (Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung)*, 352;  
*Idei asupra Constituției unui stat, prilejuate de noua Constituție franceză (Ideen über Staatsverfassung durch die neue französische Constitution veranlasst)*, 352.  
HUTCHESON, Francis:  
*Inquiry of our ideas of beauty and virtue*, 410—411.  
IBRĂILEANU, Garabet: 595, 638.  
IBSEN, Henrik: 97, 138, 608;  
*Brand*, 628;  
*Războiul*, 98, 604;  
*Stilpii societății*, 97;  
*Un dușman al poporului*, 97.  
IFFLAND, August Wilhelm: 318, 325, 359, 390—391.  
IOAN XVI, Papa: 10.  
IORGA, Nicolae:  
*O viață de om*, 546.  
ISAKOVSKI, Mihail Vasilievici: 556.  
ISIDOR din Sevilla: 11, 15, 37;  
*Etymologiae*, 11.  
ISPIRESCU, Petre: 635;  
*Istoria conjurațiilor*, 316.  
JACOBI, Friedrich: 217, 228, 234.  
JACOBSEN, Jens Peter: 608.  
JACOPONE da Todi: 124.  
JAURES, Jean: 508, 510—511.  
JEAN de Meung /și GUILLAUME de Lorris/:  
*Romanul trandafirului (Le roman de la rose)*, 137, 476.  
Jodelle, Etienne: 61, 71, 605;  
*Cleopatra captivă*, 61, 71;  
*Didona*, 71.  
JÓKAI, Móricz: 607.  
JONSON, Ben: 60, 408, 416, 565.  
JORDANES: 11;  
*Getica*, 11.  
JORET, Charles: *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au XVIII-e siècle*, 217.  
JOUBERT, Joseph: 453.  
JUSSERAND, J. J.: *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, 413.  
JUVENAL, Decimus Junius, 14.  
Kalevala, 608.  
KALIDASA: *Sakuntala*, 598.  
KANT, Immanuel: 217, 231, 287, 292—293, 295, 330, 332, 336, 345, 347—350, 454, 550;  
*Critica judecării*, 345;  
*Critica rațiunii pure*, 345, 536.  
KARAMZIN, Nikolai Mihailovici: 278, 605.  
KATONA, József: 607.  
KELLER, Gottfried: 435.  
KEPLER, Johann: 31, 404.  
KEYS, John (Calus): 75.  
KITTO, H. D. F.: 45;  
*Die Griechen*, 45.  
KLEIST, Berndt Wilhelm Heinrich von: 348, 435.  
KLINGER, Friedrich Maximilian: 217, 308, 603;  
*Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit*, 220—221;  
*Sturm und Drang*, 220.  
KLOPSTOCK, Friedrich: 219, 228, 231, 268;  
*Messiasa*, 301, 307, 350, 393.  
KÖNNIG, Samuel, 194;  
*Apel către public*.  
KORFF, H. A.: *Geist der Goethezeit*, 218.  
KORNEICIUK, Aleksandr Evdokimovici: 556.  
KÖRNER, Christian Gottfried: 329—333, 336—339, 342, 344—347, 350—351, 353—354, 359, 365, 370—371, 373—374, 394.

- KÖRNER, Theodor: 330.
- KOROLENKO, Vladimir Galaktionovici: 547.
- KOTZEBUE, August von: 359.
- KRASINSKI, Zygmunt: *Comedia ne-ditnă*, 483.
- KRIENITZ, Ellse von (Camille Selden): 432.
- KRILOV, Ivan Andreievici: 636—637.
- LA BEAUMELLE, Laurent: 196.
- LABICHE, Eugène-Marin: 590.
- LA BOÉTIE, Etienne de: *Discurs asupra servitudinii voluntare sau Contre-Un*, 113.
- LABORINTUS: 41.
- LA BRUYÈRE, Jean de: 130, 133, 166, 400, 453;  
*Les Caractères*, 130.
- LA CHAUSSÉE, Nivelles de: 495.
- LACLOS, Choderlos de: *Les liaisons dangereuses*, 331, 437.
- LAFAYETTE, Doamna de: *Prințesa de Clèves*, 211.
- LA FONTAINE, Jean de: 122, 399, 458, 636—637.
- LAGERLOFF, Selma: 608.
- LAHARPE, Jean-François de: 39, 208, 398, 401—405;  
*Cours de littérature ancienne et moderne*, 39;  
*Le Lycée, sau Cours de littérature*, 400—405;  
*Correspondență literară*, 401;  
*Herolde*, 401;  
*Menzicoff*, 401;  
*Warwick*, 401.
- LALANNE, Marie-Ludovic Chrétien: 164.
- LAMARTINE, Alphonse de: 452, 503.
- LA METTRIE, Julien de: 54, 193.
- LANCELOT, Claude:  
*Gramatica generală*, 453.
- LANDINI, Gerardi: 25.
- LANFREY, Pierre: 516.
- LA PLACE, Pierre-Antoine, de: 411—413, 482;  
*Discours sur le théâtre anglais*, 412;  
*Le théâtre anglais*, 412.
- LARGILLIÈRE, Nicolas: 171, 182.
- LAS CASES, Emmanuel Dieudonné:  
*Memorialul de la Sfânta Elena*, 464.
- LA TAILLE, Jacques de: 71.
- LAURIAN, A. T. [și I. C. Massim]:  
*Dicționar*, 118.
- LAVATER, J. G.: 227—229, 278, 360.
- LAZAREV, V. N.:  
*Împotriva falsificării istoriei Renașterii*, 619.
- LEBRUN, Ponce-Denis Ecouchard: 201.
- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie-René: 503—504, 635.
- Legenda aurea (Viețile Sfinților)*, 250.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: 191, 199, 212, 402.
- LEISEWITZ, Johann-Anton: 301, 308;  
*Julius von Tarent*, 301, 315.
- LEMAÎTRE, Jules: 511.
- LEMERRE, Alphonse: 503, 509.
- LENAU, Nikolaus: 603.
- LENGEFELD, Lotte: 338, 343—344, 391.
- LENIN, Vladimir Ilici: 521, 556.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold: 603.
- LEONARDO DA VINCI: 146, 236, 285, 455, 611—612, 619.
- LEONOV, Leonid: 556.
- LEOPARDI, Giacomo: 147.
- LERMONTOV, Mihail Iurievici: 543, 545, 639.
- LESAGE, Alain-René:  
*Turcaret*, 167;  
*Gil Blas*, 211.
- LESSEPS, Ferdinand de: 244.
- LESSING, Gotthold Ephraim: 38, 58, 79, 194, 217, 225—226, 231, 242—243, 256—257, 263, 267, 269, 277, 292, 301, 305, 318, 333, 359, 418—419, 482, 582, 603—604, 607;  
*Doctor Faust*, 263, 416;  
*Dramaturgia hamburgică*, 58, 194, 416—417;  
*Emilia Galotti*, 270, 315;  
*Miss Sara Sampson*, 225, 319;  
*Nathan der Weise*, 334, 363;  
*Scrisoare despre cea mai nouă literatură (Briefe die neueste Literatur betreffend)*, 58, 256, 415—416.
- LETOURNEUR, Pierre: 407, 411—412.
- L'HOSPITAL, Michel de: 113, 210.
- LILLO, George:  
*Negustorul din Londra*, 318.
- LINACRUS (Thomas Linacre): 59.
- LOCKE, John: 178, 186, 213, 453.
- LOHNSTEIN, Daniel-Gaspard de: 414.

- LOPE DE VEGA, Felix:** 101, 103, 125, 400, 404, 606;  
*Descurcă-te cum pați (Con su pan se lo coma)*, 125.
- LOTI, Pierre:** 504.
- LOVINESCU, Eugen:** 635.
- LUCANUS, Marcus Annæus:** 12, 401;  
*Pharsalia*, 409.
- LUCIANUS:** 63, 622—623;  
*Dialogurile*, 72.
- LUCRETIVS, Titus Carus:** 32, 34, 173, 402, 505, 570, 580;  
*De rerum natura*, 34.
- LUKÁCS, Georg:** 433, 602.
- LUTHER, Martin:** 99, 251.
- LYLY, John:** 60, 606, 619;  
*Euphues*, 60.
- LYSIAS:** 612.
- MACEDONSKI, Alexandru:** 265, 576, 593—594;  
*Noaptea de Ianuarie*, 134.
- MACHIAVELLI, Niccolò:** 62, 404, 457, 465, 528, 560;  
*Belphegor*, 592;  
*Mandragora*, 62, 404;  
*Principele*, 404.
- MACPHERSON, James:** 226;  
*Ossian*, 216.
- MÁDACH, Emerik:** 569—577, 579—580;  
*Tragedia omului*, 570—572, 576, 628.
- MAETERLINCK, Maurice:** 593.  
*Mahabharata*, 598.
- MAIAKOVSKI, Vladimir Vladimirovici:** 556, 596.
- MAIMONIDE, Moscs:** 13.
- MAIORESCU, Titu:** 576.
- MAISTRE, Joseph de:** 460.
- MALHERBE, François:** 40, 159—164.
- MALLARMÉ, Stéphane:** 593.
- MALLET-DUPAN, Jacques:** 401.
- MANETTI, Giannozzo:** 30—31;  
*De dignitate et excellentia hominis*, 30.
- MANIU, Adrian:** 639.
- MANLIUS, Johannes (Mennel):** *Locorum communium collectanea*, 252.
- MANN, Thomas:** 545, 605;  
*Doctor Faustus*, 603;  
*Der Zauberberg*, 618.
- MANUTIUS, Aldus:** 59.
- MANZONI, Alessandro:** 236, 398;  
*Contele de Carmagnola*, 480;  
*Scrisoare către dl. Chauvet asupra uniților*, 480.
- MARC-AURELIU:** 124, 505, 604.
- MARGUL SPERBER, Alfred:** 639.
- MARINESCU, I. M.:** 46.
- MARINO, Giambattista:** 146, 606, 619.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de:** 267.
- MARLOWE, Christopher:** 83—85, 89, 242—243, 255—256, 261, 603—604;  
*Eurent din Malta*, 82;  
*Istoria tragică a vieții și morții doctorului Faust (Tragical history of life and death of doctor Faustus)*, 81—82, 255—256;  
*Masacrul din Paris*, 82;  
*Tamertan*, 82.
- MARMONTEL, Jean-François:** 448, 593;  
*Povestiri morale*, 603.
- MAROT, Clément:** 59.
- MARTIAL, Marcus Valerius:** 27, 359.
- MARTIN DU GARD, Roger:** *Jean Barois*, 508.
- MARX, Karl:** 238, 295—296, 340, 349, 357, 359, 390, 424, 429—430, 434, 471, 497, 506, 525;  
*Capitalul*, 484, 525;  
*Deosebirea dintre filosofia democratică și epicureică a naturii*, 621;
- MARX, Karl și Friedrich ENGELS:** *Despre artă și literatură*, 297, 308, 319, 341;  
*Manifestul comunist*, 14, 275—276, 475.
- MASSANIELLO, Tomaso:** 146.
- MASSILLON, Jean-Baptiste:** 438.
- MASSIM, I. C. [și LAURIAN A. T.]:** *Dicționar*, 118.
- MASUCCIO din Salerno:** 63.
- MAUPASSANT, Guy de:** 504.
- MAUPERTUIS, Pierre-Louis Moreau de:** 183, 193—195;  
*Răspunsul unui academician din Berlin*, 194;  
*Scrisoarea unui academician din Berlin către un academician din Paris*, 194;  
*Scrisori*, 195.
- MAYER, Hans:** *Meisterwerke deutsche Literaturkritik*, 413.

- MEHRING, Fr.: 303, 311, 434;  
*Zur Literaturgeschichte*, 349.
- MENANDRU: 87, 92.
- MÉNARD, Louis: 503, 506.
- MENDELSSOHN, Moses: 217.
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix: 233.
- MENDOZA, Diego Hurtado de:  
*Lazarillo de Tormes*, 101.
- MENGES, Anton Raphael: 397, 478.
- MERCK Johann Heinrich: 234, 246.
- MERIAN-GENAST, Ernst: *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, 276.
- MÉRIMÉE, Prosper: 115, 235, 398, 444, 446, 450—451, 457, 460, 608.
- MERVILLE, Guyot de: 196.
- METASTASIO, Pietro: 235, 398.
- MEYERBEER, Giacomo: 251.
- MICHELANGELO BUONARROTI: 80, 84, 115, 146, 285, 288, 290, 612, 619;  
*Sonete*, 605.
- MICHELET, Jules: 116, 580.
- MICKIEWICZ, Adam: 233, 278, 607, 639.
- MIGNET, F. A. M.: 444.
- MIKSZÁTH, Kálmán: 607.
- MILESCU, Nicolae: 561.
- MILTON, John: 301, 401, 408, 570, 580, 624;  
*Paradisul pierdut*, 34, 571.
- MOCKEL, Albert: 593.
- MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin): 87, 105—106, 118, 165, 168, 224, 268, 399, 402, 407, 467, 481, 495, 566, 607.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de: 65—67, 400, 404, 453, 619;  
*Essais*, 66, 73.
- MONTALVO, García Rodríguez de: *Amadis de Gaula*, 53, 101, 105.
- MONTCHRESTIEN, Antoine de: 72.
- MONTMAYOR, Jorge de: 60, 63;  
*Diana*, 63, 101, 605.
- MONTÉPIN, Xavier de: 548.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, de la Brède et de: 210, 458, 466;  
*Lettres persanes*, 198.
- MONTI, Vincenzo: 443.
- MORÉAS, Jean (pseudonim al lui Jean Papadimitropoulos): 593.
- MORELLET, abbé André: 203.
- MORICE, Charles: 512.
- MORICZ, Zsigmond: 607.
- MORITZ, Karl Philip: 330.
- MORUS, Thomas: 59, 67, 145;  
*Utopia*, 59, 81, 84.
- MOSER, Johann Jakob: 298, 311.
- MOZART, Wolfgang Amadeus: 283, 288, 294.
- MULLER, Friedrich (Maler Müller): 301, 603.
- MULLER, Gunther:  
*Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang der Barock*, 128.
- MURASAŞU, D.: 156.
- MURILLO, Bartolomeo Esteban: 100—101.
- MURNU, George: 43—44, 635.
- MUSET, Colin: 137.
- MUSSET, Alfred de: 133, 214, 446, 451—452, 515;  
*Confesiunile unui copil al secolului*, 214.
- MUTIANUS, Conradus (Mudt): 252.
- NAPOLÉON BONAPARTE:  
*Memoril*, 464.
- NEKRASSOV, Nicolai Alekseevici: 534.
- NERVAL, Gérard de (Gerard Labrunie): 233, 427, 472.
- NEWTON, Isaac: 178, 184, 193, 213.
- Nibelungii (Nibelungenlied)*, 277, 397, 605.
- NICCOLI, Niccolò: 25, 34, 618;  
*Codex Laurentianus*, 34.
- NICOLAI, Johann Christoph Friedrich: 360.
- NICOLAUS din Trento: 25.
- NICOLE, Pierre: 468.
- NIETZSCHE, Friedrich: 38, 537;  
*Filosofia în epoca tragediei greceşti (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen)*, 582;  
*Frohliche Die Wissenschaft*, 465;  
*Naşterea Tragediei (Die Geburt der Tragödie)*, 588;  
*Zarathustra*, 628.
- NONNOTTE, Claude-Adrien-François: 185;  
*Erorile domnului de Voltaire (Erreurs de Monsieur de Voltaire)*, 201.
- NORBERG, Georg: 180.
- NORDEN, Edward: 48;  
*Die Antike Kunstprosa*, 48, 612.
- NORTON, Thomas: 63.
- NOTKER din St. Gallen: 12.

NOVALIS (pseudonim al lui Friedrich Leopold von Hardenberg): 347—348, 365, 576.

O mie și una de nopți, 198, 211

OCCAM, Guillaume d': 619.

ODOBESCU, Alexandru: 635;

*Eplimeteu și Pandora*, 625;

*Prandiul academicu*, 118.

ODON de Cluny: 10.

OEHLENSCHLAEGER, Adam Gottlob: 278.

OESER, Adam Friedrich: 224—225.

ORTIZ, Ramiro:

*Fortuna labilis*, 574.

OSORIO, Jeronim: 150;

*De rebus Emanuelis virtute et auspicio gestis*, 150.

OSSIAN: 217, 219, 226, 257, 287, 338, 398, 412.

OSTROVSKI, Aleksandr Nikolaevici: 543—544.

OSTROVSKI, Nikolai Aleksievici: 556;

*Așa s-a călîl oșelul*, 556.

OTWAY, Thomas: 398, 406.

OVIDIUS, Publius O. Naso: 11—12, 14, 63, 401, 561, 570;

*Metamorfozele*, 63, 260.

OWEN, Robert: 241.

OXENSTIERN, Axel:

*Cugetări*, 135.

PALISSY, Bernard: 113.

PALLADIO, Andrea: 615.

PANAITESCU, Dumitru (vezi PERPESCIUS).

PANN, Anton: 589.

PANOFSKI, Erwin: 582;

*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, 582, 611—612.

PANORMITA (vezi BECCADELLI, Antonio).

PARACELSUS, Theophrastus: 72, 88, 251, 257, 259.

PARASCHIVESCU, Miron Radu: 639.

PARÉ, Ambroise: 113.

PARINI, Giuseppe: 147.

PARMEGIANINO (Girolama Francesco Mazzuoli): 611.

PARMENIDE: 27.

*Le Parnasse contemporain*, 503.

PAULUS DIACONUS (Wernefried): 11;

*Historia Longobardorum*, 11.

PAVEL, Apostolul: 29;

*(Epistola către) Corintienii*, 29;  
*Scrisorile*, 60.

PELADAN, Josephin: 593.

PELLICO, Silvio: 147, 443.

PERCY, Thomas: 226, 361, 423.

PERNICE, Angelo: 629.

PEROTTI, Niccolò: 27.

PERPESCIUS (PANAITESCU, Dumitru), 579, 638.

PEȘKOV, Aleksei Maksimovici (vezi GORKI, Maxim).

PETERSEN, J. W.: 301—303, 309.

PETOFI, Sándor: 569, 607—608.

PETRARCA, Francesco: 20—26, 33—34, 37—38, 59—60, 71, 140—143, 150, 285, 291, 400, 403, 560, 606, 618;

*Africa*, 21;

*Canzoni*, 403;

*Despre disprețuirea lumii (De contemptu mundi)*, 20;

*Despre ignoranța proprie și a multor altora (De sui ipsius et multorum ignorantia)*, 24, 25;

*Epistole familiare (Epistolae familiares)*, 20—21, 23, 25;

*Italia mea*, 141—142;

*Scrisori*, 20—21, 23, 25;

*Triumfuri (I Trionfi)*, 20—21, 38, 60;

*Trionfo d'amore*, 21;

*Il Trionfo della fama*, 21, 25.

PETRAȘEVSKI, Mihail Vasilievici: 534—535;

*Dicționar de neologisme*, 534.

PETRESCU, Cezar: 639.

PETRONIUS (Caius P. Arbiter): 25, 46—48;

*Satyricon*, 46—47.

PRITZER, Johannes Nicolaus: 255.

PHIDIAS: Zeus, 582.

PHILIPPIDE, Alexandru: 633, 639;

*Aur sterp*, 626—627, 628—632;

*Izgonirea lui Prometeu*, 626—632.

PHILOLAOS: 584.

PICCOLOMINI, Aeneas Sylvius: 561.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni: 27, 29—30, 38, 59;

*Concordia Platonis et Aristotelis*, 27;

*De hominis dignitate*, 29, 143—144.

PIERO DELLA FRANCESCA: 612.

*Pilde filosofesti*, 562.

PINDAR: 49, 587.

- PIRON, Alexis: 180.
- PISAREV, Dimitrii Ivanovici: *Fizica*, 536
- PLATEN, August:  
*Der romantische Oedipus*, 604.
- PLATON: 10, 25—27, 30, 41, 60, 72, 110, 143,  
 146, 287, 400, 454, 552, 562, 582;  
*Legile*, 27;  
*Protagoras*, 622;  
*Republica*, 41.
- PLAUTUS, Titus Maccius: 27, 61—62, 87;  
*Menechmii (Menaecluni)*, 62, 72.
- PLETHON, Georgios Gemistos: 26, 143.
- PLINIUS (Caius Plinius Secundus) cel bătrîn:  
 29—30, 562;  
*Naturalis Historia*, 30, 150.
- PLINIUS (Caius Plinius Caecilius Secundus) cel  
 tânăr: 27.
- PLOTIN: 13, 27, 582, 614;  
*Enneade*, 124.
- PLUTARH: 63, 72, 287, 301, 309, 316, 402,  
 536, 561, 637;  
*Viața lui Antoniu*, 63;  
*Viețile paralele*, 63.
- POGGIO, Bracciolini: 25, 27, 34.
- POILLY, N. J. B. de: 182.
- POLKVOI, Boris: 556;  
*Povestea unui om adevărat*, 556.
- POLIZIANO, Angiolo (Angelo Ambrogini): 59,  
 143, 401, 560.
- POMPIGNAN, Jacques Le Franc de: 199.
- POMPONATIUS (Pietro Pomponazzi): 66, 144.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis: 518.
- PONTORMO (Jacopo Carrucci): 611.
- POPE, Alexander: 175, 178, 199, 354, 398—  
 400, 402, 570;  
*Despre om*, 178.
- PORTA, Luigi da: 63.
- POUSSIN, Nicolas: 185.  
*Predicatorul Solomon*, 250.
- PRÉVOST, abatele Antoine-François: 401.
- PRIOR, Mathew: 398—399.
- PROPERTIUS, Sextus Aurelius: 20, 230.
- PROTAGORAS, 95.
- PROUDHON, Pierre-Joseph: 534.
- PROUST, Marcel: 47.
- PSEUDO-DIONYSIUS Arcopagitul:  
*Scrieri*, 12.
- PTOLEMEUS, Claudius: 525.
- PULCI, Luigi: 102, 114, 404;  
*Il Morgante Maggiore*, 112, 114.
- PUȘKIN, Aleksandr Sergheievici: 79, 534, 543,  
 545, 555, 566, 605, 607—608, 639;  
*Boris Godunov*, 388.
- PYTHAGORA: 27, 155, 562.
- QUETELET, Jacques-Lambert-Adolphe: 518.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco Gomez de:  
 102, 125—126.
- QUINET, Edgar: 427, 580.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: 25, 41, 64,  
 613—614;  
*Institutio oratoria*, 25, 41, 615—616.
- QUINTUS CURTIUS RUFINUS: 561.
- RABELAIS, Francois: 62, 64, 68—69, 81,  
 113—122, 210, 267, 285, 400, 404, 424,  
 510, 513, 619;  
*Gargantua și Pantagruel*, 112—114, 116—  
 121.
- RACAN, Honorat de Bueil de: 164.
- RACINE, Jean: 58, 130, 165, 224, 267—268,  
 406—407, 409, 411, 416, 418—419, 448,  
 461, 480—481, 495, 514, 605, 616;  
*Fedra*, 363, 391.  
*Ifigenia*, 407.
- RAFFAEL SANZIO: 230, 402, 582—583, 611,  
 617.
- RAMBAUT de Vaqueiras, 13.
- RAMEAU, Jean Philippe: 189.
- RAMÉE, Pierre de la: 113.
- RANKE, Leopold von: 515.
- RAOUL, Glaber, (vezi GLABER, RAOUL).
- RAPIN, Rene:  
*Du grand et du sublime dans les mœurs*,  
 409;  
*Reflexions sur la poetique*.
- RAYNOUARD, François: 477.
- REBREANU, Liviu:  
*Adam și Eva*, 571.
- REGNIER, Mathurin: 163.
- REINHOLD, Karl Leonhard: 336, 345—347.
- RENAN, Ernest: 505—506;  
*Viața lui Isus*, 505, 509;  
*Viitorul științei*, 505.

- RENZI, Francesco: 561.
- RETZ, Jean François Paul de Gondi, Cardinal de: 316.
- REUSS: 303.
- REYMONT, Wladislaw Stanislaw: 608.
- RHABANUS MAURUS (vezi HRABAN MAUR).
- RICARD, Xavier de: 503;  
*Nepotul ca unchi*, 363;  
*Parazitul*, 363.
- RICCIARELLI DE LA VOLTERRA, Daniele: 619.
- RICHARDSON, Samuel: 8-9, 53, 235, 398, 605;  
*Pamela*, 53, 216.
- RICHTER, Jean Paul: 360, 365.
- RIENZI, Cola di: 22-23, 142.
- RIVAROL (Antoine Rivaroli): 153.
- ROBERTSON, William:  
*Istoria lui Carol Quintul*, 316.
- ROLLAND, Romain: 607;  
*Jean Christophe*, 473, 508.
- (*Roman d'*)*Eneas*, 13.
- Romanul Thebet*, 13.
- RONCHAUD, Louis de: 503.
- RONSARD, Pierre de: 60, 159, 163-164, 400, 404, 606, 619.
- ROSSO (Giambattista Jacopo): 611.
- ROSTOVITZEF, Mihail Ivanovici, 48;  
*The Social and Economic History of the Roman Empire*, 48.
- ROUSSEAU, Chaudron (pseudonim al lui Henry BEYLE): 417.
- ROUSSEAU, Jean-Baptiste: 133, 173-174, 180, 185;  
*Odă către posteritate*, 174;  
*Œuvres choisies*, 132-133.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: 8-9, 163, 184, 214-221, 227, 285, 292, 305, 308-309, 316, 326, 340, 438, 448, 450, 453, 466, 534, 538, 548, 570-571, 580, 585;  
*Confesiuni*, 245;  
*Contractul social*, 519;  
*Despre originea inegalității printre oameni*, 197, 217;  
*Le devin du village*, 219;  
*Discurs asupra științelor și artelor*, 217;  
*Emil*, 220, 239, 241;  
*Noua Eloiză*, 8, 219;  
*Les Reveries d'un promeneur solitaire*, 219.
- ROYER-COLLARD, Pierre-Paul: 454.
- RUBENS, Peter Paul:  
*Bătrânul Silen*, 581;  
*Pan și Syrinx*, 581.
- RUCCELLAI, Giovanni: 61.  
*Rosamunda*, 61.
- RUCKERT, Friedrich Johann Michael: 597-598.
- RUGE, Arnold: 429.
- RUTEBEUF: 13.
- SACHS, Hans: 269.
- SACKVILLE, Thomas conte de Dorset: 60;  
*Oglinda Magistratilor*, 60.
- SADOLETO, G.: 404.
- SADOVEANU, Mihail: 563, 607-608;  
*Divanul persian*, 609, 635.
- SAINT-BEUVE, Charles-Augustin: 39-40, 235, 398, 444, 450-451;  
*Portraits littéraires*, 39.
- SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis de: 496.
- SAINT-HILAIRE, Geoffroy de: 235.
- SAINT-LAMBERT, Jean-François de:  
*Anotimpurile (Les Saisons)*, 191.
- SAINT-MARC GIRARDIN: 233.
- SAINT-RENÉ TAILLANDIER (René-Gaspard-Ernest Taillandier), 427.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy de: 169, 241, 262, 286, 428, 534;  
*Memorii*, 168.
- SAITTA, Giuseppe: 34;  
*Rivendicazione d'Epicuro nell'umanismo in La Filosofia italiana in umanismo*, 34.
- SALACROU, Armand:  
*La Beauté du diable*, 605.
- SALLUSTIUS: 12.
- SALTIKOV-SCEDRIN, Mihail Evgrafovici: 513, 555.
- SALUTATI, Colluccio (Lino Colluccio di Piero): 25-26, 618.
- SALVIATI (Francesco Rossi): 611.
- SAND, George (pseudonim pentru Armandine-Lucie-Aurore Dupin, baronne Dudevant): 427, 446, 451-452, 545;  
*Histoire de ma vie*, 451.
- SANNAZAR, Jacques: 60, 102;  
*Arcadia*, 62.
- SANTORA: 613.



SARASIN, Jean-François: 409.

SARTRE, Jean-Paul:

*Le Diable et le bon Dieu*, 605.

SASSETTI Filippo: 157.

SAXO GRAMMATICUS: 97.

SCARRON, Paul: 239;

*Romanul comic sau Encida travestită*, 211.

SCHARFFENSTEIN, G. Fr.: 302, 304.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von:  
242, 287, 295, 304, 340, 505.

SCHENCK, Eduard von: 426.

SCHILLER, Christophine: 299, 304.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich: 38,  
44—45, 217, 219—221, 231—232, 234, 237,  
261, 285—288, 292—293, 295—397, 424,  
534, 544, 575, 607, 639.

*Der Antikensaal zu Mannheim*, 322.

*Antologie a anului 1782*, 305;

*Balade*, 359—362;

*Cavalerul Toggenburg*, 361—362;

*Ce înseamnă și în ce scop studiem istoria  
universală*, 342;

*Chezășle*, 361—362;

*Cîntecul Clopotului*, 388;

*Cocoril lui Ibykus*, 361—362;

*Conjurația lui Fiesco la Genua*, 286, 307,  
312—313, 316—321, 333—334, 336;

*Contele de Habsburg*, 361, 388;

*Copiii Casei (Die Kinder des Hauses)*, 387;

*Criminal fiindcă și-a pierdut onoarea (Der  
Verbrecher aus verlorener Ehre)*, 332;

*Cuceritorul (Der Eroberer)*, 301;

*Cufundătorul*, 361;

*Dansul (Der Tanz)*, 353;

*Demetrius*, 363, 387;

*Despre arta tragică*, 348;

*Despre grație și demnitate*, 349;

*Despre întrebuițarea corului în tragedie  
(Über den Gebrauch des Chors in der  
Tragedie)*, 380;

*Despre legătura dintre natura animalică a  
omului și natura lui spirituală*, 303—304;

*Despre poezia naivă și sentimentală*, 292,  
349—350, 353;

*Despre sublim*, 349, 358;

*Don Carlos*, 219, 270—271, 286, 307, 314,  
317, 323, 329, 331—334, 336, 358, 366,  
373, 385;

*Favoarea clipei (Die Gunst des Augen-  
blicks)*, 387;

*Fecioara din Orleans*, 363—364, 366, 373  
378, 385;

*Filozofia fiziologiei*, 303;

*Forja (Der Gang nach dem Eisenhammer)*,  
361—362;

*Gîndirea liberă a pasiunii (Freigelsterei der  
Leidenschaft)*, mai tirziu *Lupta (Der  
Kampf)*, 327;

*Hero și Leandru*, 361, 388;

*Hoffi (Die Räuber)*, 219—220, 286, 302,  
305—312, 317, 319—320, 322, 334, 340,  
366, 392;

*Das Ideal und das Leben*, 355;

*Ideaturile (Die Ideale)*, 353, 355;

*Imn către bucurie*, 286, 293, 330, 332;

*Imperiul umbrelor (Das Reich der Schatten)*  
353;

*Inelul lui Polykrates*, 361—362;

*Intrigă și iubire (Kabale und Liebe)*, 270,  
286, 316—319, 321, 332, 373, 392, 395,  
(*Luise Millerin*, 312, 314, 318, 320);  
*Istoria războiului de treizeci de ani*, 344,  
347, 367;

*Istoria țărilor de jos*, 338;

*Kassandra*, 388;

*La începutul noului secol (Der Antritt des  
neues Jahrhunderts)*, 389—390, 393;

*Logodnica din Messina sau frații inamici  
(Die Braut von Messina oder die feind-  
lichen Bruder)*, 363, 378—380, 386, 395;

*Lupta cu bătăutul*, 361—362;

*Maltezii*, 387;

*Măreșă germană (Deutsche Grosse)*, 390;

*Maria Stuart*, 314, 363, 366, 370—374;

*Mănușa*, 361—362;

*Metafizicianul (Der Metaphysiker)*, 355;

*Natura și Școala (Natur und Schule)*, 353;

*Odă mormîntului lui Rousseau*, 220;

*Pegas im Joche*, 355;

*Prietenilor (An die Freunde)*, 390;

*Puterea cîntecului (Die Macht des Gesan-  
ges)*, 353, 355;

*Resemnare (Resignation)*, 327;

*Scena considerată ca instituție morală  
(Efectele unei scene bine orientate)*, 321;

- Scrisori despre educația estetică a omenirii*, 238, 349, 358;  
*Scrisori filosofice (Philosophische Briefe)*, 332;  
*Seara (Der Abend)*, 301;  
*Serbarea Victoriei (Das Siegesfest)*, 388;  
*Tabule votive*, 359–362;  
*Vizionarul (Der Geisterseher)*, 332;  
*Wallenstein*, 360, 363, 366–371, 373, 385, (I-Tabăra lui Wallenstein, 367–368; II-Piccolomini, 368; III-Moartea lui Wallenstein, 369);  
*Warbeck*, 387;  
*Wilhelm Tell*, 286, 363, 381–386, 392;  
*Xenii*, 358–362;  
*Zei Greciei (Die Götter Griechenlands)*, 338–339, 341, 585–587.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von : 60, 277, 366, 422, 637;  
*Prelegeri asupra artei și literaturii dramatice*, 60.
- SCHLEGEL, Friedrich von: 277, 340, 366, 424;  
*Poezia greacă*, 386.
- SCHLEGEL, Johann Elias:  
*Vergleichung Shakespeare und Andrea Gryphius*, 414;  
*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, 415.
- SCHLICHTEGROLL Adolf Heinrich Friedrich, 442.
- SCHLOSSER, Julius: 518.
- SCHMIDT, Erich: 257.
- SCHOPENHAUER, Arthur: 136, 566, 571, 575;  
*Parerga und Paralipomena (Fragmente zur Geschichte der Philosophie)*, 581;  
*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 571, 581.
- SCHRODER: 333.
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: 300, 304–305, 307–308, 311;  
*Cavou (Die Fürstengruft)*, 305;  
*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, 308.
- SCHUBERT, Franz: 291.
- SCHUMANN, Robert Alexander: 291, 423.
- SCOTT, Walter: 235–236, 398, 515, 638.
- SCOTUS ERIGENA (vezi ERIGENA, Johannes Scotus).
- SCRIBE, Augustin-Eugène: 251, 590.
- SCUDERY, Domnisoara Madeline de: *Clélie*, 470.
- SEDAINE, Michel-Jean: 224.
- SELLEN, Camille (vezi Krientz, Ellse von).
- SENECA, Lucius Annaeus: 56, 162;  
*Epistolae ad Lucilium*, 56;  
*Hercules furens*, 63;  
*Thyest*, 83.
- SERAFIMOVICI, Aleksandr (Popov): 556.
- SERAFINO dell'Aquila: 102.
- SEYSEL, Adolphe (pseudonim al lui Henri BEYLE): 447.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper de: 402, 622;  
*Soliloquii*, 623.
- SHAKESPEARE, William: 9, 45, 57–69, 71–77, 79–90, 95–97, 104, 106, 115, 119, 122, 128–130, 178, 210, 217, 219, 226, 228, 239, 249, 255–257, 267, 269, 276, 285, 287, 301, 310, 318, 334, 371, 395–396, 398–401, 404–420, 440, 481–482, 484, 494–495, 513, 534, 544, 546, 565–567, 592, 598, 606–607, 619, 637–638;  
*Antoni și Cleopatra*, 63, 71–72;  
*Cei doi tinere din Verona*, 62;  
*Comedia erorilor*, 62, 71–72;  
*Coriolan*, 63, 71, 87–88;  
*Cum vă place (As you like it)*, 62, 66, 68, 128–129, 604;  
*Cymbeline*, 62, 67, 88;  
*Furtuna*, 62, 67–68, 88–89, 128;  
*Hamlet*, 65–66, 68, 73–74, 91–98, 239, 277, 405–407, 416, 604;  
*Henric VI*, 75, 373;  
*Iulius Cesar*, 61, 63–65, 68, 71, 76, 406, 414–415;  
*Macbeth*, 65, 69, 128, 363, 412;  
*Nevestele vesele din Windsor*, 62, 67–68;  
*Osteneala zadarnică a dragostei*, 75;  
*Othello*, 61, 63–64, 69, 301, 310, 405, 416–417;  
*Povestire de iarnă*, 62, 68, 88;  
*Raptul Lucreției*, 72;  
*Regele Lear*, 64–65, 67, 69, 86, 407, 416;  
*Richard III*, 61, 64, 75, 77, 83–85, 310;  
*Romeo și Julieta*, 63, 68, 75, 407, 566;  
*Scorpio îmbălnăuită*, 62, 67–68;

- Shylock*, 64, 85—86;  
*Sonele*, 71, 605;  
*Timon din Athena*, 63—64, 71—72, 84, 87, 566;  
*Titus Andronicus*, 63, 75, 83;  
*Troilus și Cresida*, 71;  
*Venus și Adonis*, 72;  
*Visul unei nopți de vară*, 62, 66—68, 592, 604, 614.
- SHAW, George Bernard: 377, 605.  
 SHELLY, Percy Bysshe: 595;  
*Prometeu liberal*, 624—625, 627—629.
- SIDNEY, Philip: 60, 74;  
*Arcadie*, 60, 605.
- SIMONOV, Konstantin Kiril Mihailovici: 556;  
*Zile și nopți*, 556.
- Sindipa*, 606, 635.
- SISMONDI, Jean-Charles-Léonard Simonde de: 443.
- SLAVICI, Ion: 563, 607.
- SOCRATE: 123, 220, 305.
- SOFOCLE: 58, 61, 92, 95—96, 171, 400, 402, 418, 480, 546, 587, 616;  
*Oedip*, 91—98, 378, 416;  
*Oedip la Colona*, 587.
- ȘOLOHOV, Mihail Aleksandrovici: 556, 605, 639.
- ȘORICU, I. U.: 265.
- SOUTHAMPTON, Conte de: 60.
- SPENSER, Edmund: 60;  
*Imnuri către iubirea și frumusețea cerească*, 60;  
*Regina Zitelor*, 60.
- SPIESS, Johann: 253.
- SPINOZA, Baruch: 33, 228—229;  
*Etica*, 537.
- SPITTELER, Karl;  
*Prometheus der Dulder*, 631;  
*Prometheus und Epimetheus*, 631.
- STAEL, Doamna de (Anne-Louise-Germaine Necker de Stael-Holstein): 232, 278, 365, 472, 518.
- STAPPER, Frédéric: 233.
- STATIUS, Publius Papilius: 13, 25;  
*Silbele*, 25.  
*Thebaida*, 13;
- STEEN, Jan: 434.
- STEFFENS, Henri: 278.
- STEIN, Charlotte von: 229—230, 337, 339, 350, 364.
- STEIN, H.:  
*Die Entstehung der neueren Aesthetik*, 409.
- STENDHAL (pseudonim al lui Henri BEYLE): 42, 115, 146, 236, 398, 437—482, 488—489, 528—529, 537;  
*Armance*, 443, 449;  
*La Chartreuse de Parme*, 446, 452, 462, 528;  
*Correspondența*, 468, 471;  
*Cronici italiene*, 446;  
*De l'Amour*, 443, 449, 471—474, 476, 478;  
*D'un nouveau complot contre les industriels*, 444;  
*Istoria picturii în Italia (Histoire de la peinture en Italie)*, 441, 443—444, 455, 464, 467—468, 472, 478—479;  
*Jurnal*, 440, 455, 470, 528;  
*Lanfranc ou le poète*, 481;  
*Lelellier*, 440;  
*Lucien Leuwen*, 445, 462, 475;  
*Memoriile unui turist*, 446, 457, 461, 468, 474;  
*Promenades dans Rome*, 443, 468—469, 471, 474;  
*Racine et Shakespeare*, 42, 443, 478, 480;  
*Rome, Naples et Florence*, 443—444, 467—468, 473, 476;  
*Le Rouge et le Noir*, 443, 462, 528;  
*Souvenirs d'égotisme*, 443, 445, 447;  
*Viața lui Rossini*, 467—468, 471;  
*Vie de Henri Brulard*, 438—439, 441, 445, 447—449, 453, 458, 461;  
*Vie de Napoléon*, 441, 461—462, 464—465;  
*Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste*, 443.
- STERNE, Laurence: 217, 236.
- STOBEOUS:  
*Florilegiu*, 123.
- STOCK, Dora: 331.
- STOCK, Minna: 329, 331.
- STOLBERG, Christian von: 228, 231, 360.
- STOLBERG, Friedrich Leopold: 228, 231.
- STRICH, Fritz: 275, 277, 279—281;  
*Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 279, 408;  
*Goethe und die Weltliteratur*, 275, 278.

- STREICHER: 307, 312—313, 320—321, 325, 328.
- SUCHIER, Hermann: 51.
- SUE, Eugène: 427, 545;  
*Jidovul rădăcitor*, 374;  
*Misterele Parisului*, 548.
- SUETONIUS, Calus Tranquillus: 11—12, 401;  
*Viețile Cezarilor*, 12.
- SURREY, Henry Howard de: 59.
- SWIFT, Jonathan: 172, 398;  
*Călătoriile lui Gulliver*, 178, 198, 212.
- SYLVESTRU II, Papa (Gerbert): 13.
- ȘXINEANU, Iazar:  
*La langue de Rabelais*, 116, 122.
- TACITUS, Publius Cornelius: 12, 402, 498, 536
- TAILHADE, Laurent: 594.
- TAILLANDIER, René Gaspard-Ernest (vezi Saint-Rene Taillandier).
- TAINE, Hippolyte-Adolphe: 10, 507, 515.
- TANSSILO Luigi: 102.
- TASSO, Torquato: 61—62, 68—69, 102, 153, 229, 404, 449, 619, 637;  
*Aminta*, 62;  
*Ierusalimul eliberat (Gerusalemme liberata)*, 400—401, 562;  
*Torismondo*, 61.
- TATIOS, Ahille:  
*Leukippe și Klitophon*, 52.
- TAZZI, Bartolommeo: 28.
- TERENTIUS, Publius T. Afer: 12, 61.
- TERTULIAN, Quintus Septimius Florens: 10.
- TEXTE, Joseph:  
*J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 217.
- THACKERAY, William Makepeace: 233, 607.
- THALES: 561.
- THIERRY, Augustin: 444.
- THIERS, Adolphe: 444, 516.
- THOMAS din Aquino: 13, 15;  
*Summa theologiae*, 13.
- THOMSON, James: 175;  
*The seasons*, 191.
- TIBULLUS, Aulus Albius: 27.
- TIECK, Ludwig: 639;  
*Der Gestiefelte Kater*, 604.
- TILLE, Alexander:  
*Motivul faustic în literatura secolelor șaisprezece-optșprezece, după cele mai vechi izvoare (Die Faustsplitter in der Literatur des sechszehnten bis achtzehnten Jahrhunderts nach den ältesten Büchern herausgegeben von...)*, 251—252.
- TINTORETTO (Jacopo Robusti): 611, 617, 619.
- TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez): 101, 400.
- TISCHBEIN, Heinrich Wilhelm: 229.
- TITUS LIVIUS: 12, 20, 27, 61, 162, 561, 614.
- TOLSTOI, Aleksel: 556, 605.
- TOLSTOI, Lev Nikolaevici: 87, 513—529, 531, 534, 543, 546, 555, 607—608;  
*Cadavrul viu*, 548;  
*Război și pace*, 118, 513—529.  
*Tratat despre sublim*, 409—410.
- TREITSCHKE, Heinrich von: 287.
- TRISSINO, Giangiorgio: 61, 71, 605;  
*Sofonisbe*, 61, 71, 404.
- TRITHEMIUS, Johannes (Trithelm):  
*Epistolae familiares*, 252—253.
- TUCIDIDE: 536, 562, 612.
- TURGHENIEV, Ivan Sergheievici: 513, 543, 546, 607—608.
- TVARDOVSKI, Aleksandr Trifonovici: 556;  
*Tiorkin*, 556.
- TWAIN, Mark (pseudonim pentru Samuel Langhorne Clemens): 607.
- UBERTI, Fazio degli: 27.
- URBANUS, Henrich: 252.
- URECHE, Grigore: 561.
- URFE, Honoré d': 60.
- VALERIUS FLACCUS, Calus: 25;  
*Argonautica*, 25.
- VALERY, Paul:  
*Mon Faust*, 603.
- VALLA, Lorenzo: 27—29, 33—34, 65;  
*De donatione Constantin*, 28;  
*De voluptate ac vero bono*, 33.
- VANINI, Lucilio: 144—145, 148.
- VAN TIEGHEM, Paul:  
*Le priromantisme*, 216.
- VARNHAGEN VON ENSE, Charles August: 423.
- VASARI, Giorgio: 615.
- VAUBAN, Sébastien Le Prestre de: 130.
- VAUVENARGUES, Luc de Clapiers de: 190, 453.

- VELASQUEZ, Diego: 100—101.
- Venera din Mitlo, 49.
- VERLAINE, Paul: 393, 503.
- VERONESE, Paolo: 230, 619.
- VIANU, Tudor:  
*Dicționar de maxime*, 360;  
*Istoria literaturii universale* (curs universitar), 601, 605—606;  
*Poezia lui Eminescu*, 136.
- VICO, Giambattista: 9.
- VIDA, Marco Girolamo: 404.
- VIGNY, Alfred de: 452, 515;  
*Chatterton*, 374;  
*La Maison du berger*, 134.
- VILLANI, Giovanni: 561.
- VILLEMMAIN, Abel-François:  
*Curs de literatură franceză*, 411—412.
- VILLERS, Charles: 278.
- VIRDUNG, Johann: 253.
- VIRGILIUS, Publius Maro: 10—12, 14—15, 25, 41, 59, 102, 189, 347, 403, 514, 527, 566, 570, 616;  
*Egloge*, 10—11, 41;  
*Eneida*, 13, 41, 47, 153, 156, 597;  
*Georgice*, 41.
- VISCHER, Fr. Th.: 603.
- VISMARA, Domenico, Ingénieur à Novara (pseudonim al lui Henri BEYLE), 447.
- VITELLI, Cornello: 59.
- VITRUVIUS (Marcus V. Pollio): 230.
- VIVES, Lodovico: 65, 67, 101.
- VLAHUȚĂ, Alexandru: 563, 591.
- VOIGT, G.: 20, 26, 38;  
*Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, 20, 618.
- VOITURE, Vincent: 409, 606.
- VOLNEY, Constantin-François Chasseboeuf de:  
 9;  
*Ruinele*, 9, 574.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet de: 8—9, 29, 54, 57, 60, 133, 147, 165—215, 218, 224, 247, 267, 276—277, 285, 354, 398—401, 403—407, 412—413, 416—417, 419, 435, 438, 458, 466—467, 478, 511, 534, 565, 570, 618;  
*Adélaïde Du Guesclin*, 183;  
*Adieux à la vie*, 130—132;  
*Agathocle*, 208;  
*Alzire*, 184—185, 206, 211;  
*Apărarea omului de lume* (*La défense du mondain*), 185;  
*Apoteoze*, 188;  
*Brutus*, 180, 185, 406;  
*Candide*, 211—212, 603;  
*Dezastrul din Lisabona*, 213;  
*Dicționar filosofic*, 205—206, 534;  
*Discurs asupra tragediei*, 406;  
*Elementele filosofiei lui Newton*, 185;  
*Epistolă către Urania* (*Le pour et le contre*), 173, 183;  
*Eriphyle*, 182;  
*Eroarea din Arras* (*La Méprise d'Arras*), 203;  
*Fragmente istorice asupra Indiei și asupra generalului Lally* (*Fragments historique sur l'Inde et sur le général Lally*), 204;  
*Henriada*, 172—173, 175—176, 180;  
*Încercare asupra moravurilor și spiritului națiunilor* (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*), 184, 200, 212, 400—401, 514;  
*Invidiosul* (*L'Envieux*), 185;  
*Irenne*, 208;  
*Istoria doctorului Akakia și a indigenului din Saint-Malo*, 195;  
*Istoria lui Carol al XII-lea*, 176, 178, 180, 186—188;  
*Istoria Parlamentului din Paris* (*Histoire du Parlement de Paris*), 203;  
*Istoria Rusiei*, 180;  
*Lămuriri istorice cu prilejul unui libel calomnios contra Încercării asupra moravurilor* (*Eclaircissements historiques, à l'occasion d'un libelle calomnieux contre l'Essai sur les mœurs*), 201;  
*Legile lui Minos* (*Les lois de Minos*), 206;  
*Lettre à M. + + +*, 175;  
*La ligue* (vezi *Henriada*);  
*Mahomed sau Fanatismul*, 188—183, 192, 211;  
*Merope*, 186;  
*Micromegas*, 198, 211—212;  
*Moartea domnișoarei Lecouvreur*, 181;  
*Moartea lui Cezar*, 185, 196, 211;  
*Naivul* (*L'Ingenu*), 198, 211, 214;

- OEdip, 170—171, 180;  
 Omul cu patruzece de scuzi (*L'homme aux quarante écus*), 202;  
 Omul de lume (*Le mondain*), 185;  
 Orfanul din China, 197;  
 Premiul justiției și al umanității (*Prix de la justice et de l'humanité*), 204;  
 Prescurtare a istoriei universale (*Abregé de l'histoire universelle*), 195;  
 Le préservatif, 185;  
 Prințesa de Navara, 189;  
 Prințesa din Babilon, 198, 211;  
 La Pucelle, 184, 196, 373—374;  
 Samson, 183;  
 Scrisori filosofice sau scrisori engleze, 8, 57, 176—178, 183, 195, 398, 405;  
 Semiramida (*Semiramis*), 191, 416;  
 Secolul lui Ludovic al XIV-lea (*Le siècle de Louis XIV*), 186, 188, 194, 199—200, 212, 276, 399;  
 Sur le vœu de Louis XIII, 170;  
 Templul gustului, 183;  
 Tratat asupra toleranței cu prilejul morții lui Jean Calas (*Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*), 201—202;  
 Tratat de metafizică (*Traité de métaphysique*), 186;  
 Zadig sau destinul, 198, 211;  
 Zafre, 182, 211, 416.  
 VOSS, J. H.: 231—232, 261, 391.  
 VOSSLER, Karl:  
   *Nationalliteratur und Weltliteratur*, 275—276;  
   *Romanische Dichter*, 125;  
 WACHLER, Ludwig:  
   *Handbuch der Geschichte der Literatur*, 279.  
 WAGNER, Christopher: 253.  
 WALAHFRID: 12;  
   *Viziunea lui Wellinus (Visio Wellini)*, 12.  
 WALDMULLER, Ferdinand: 290.  
 WALTER von der Vogelweide: 605.  
 WALZEL, O. : 71;  
   *Gehalt und Gestalt*, 616.  
 WATTEAU, Antoine:  
   *Călătoria spre Cythera*, 167.  
 WEISS:  
   *Richard III*, 417.  
   *Opus Mago-Kabbalisticum*, 225.  
 WELLS, H. G.: 511.  
 WICKRAM, Jörg: 128.  
 WIDMANN, Joseph Viktor: 255.  
 WIDUKIND [din Korwly]:  
   *Res gestae Saxonicae*, 12.  
 WIEGLER: 277.  
 WIELAND, Christian Martin: 58, 60, 228—229, 301, 320, 333, 335, 337—338, 346, 417—418;  
   *Agathon*, 417;  
   *Aristipa*, 373.  
 WINCKELMANN, Johann Joachim: 38, 224, 230, 237, 261, 340, 349, 397, 478, 587;  
   *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 585—586.  
   *Istoria artei antice*, 585.  
 WINCKLER, C. : 442.  
 WOLF, Friedrich-August: 352.  
   *Prolegomena la Homer*, 325.  
 WÖLFFLIN, Heinrich:  
   *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 616.  
 WYATT, Thomas: 59.  
 WYCHERLEY, William: 178.  
 XENOFAN: 60.  
 XENOFON: 425, 562.  
 YOUNG, Edward: 175, 217;  
   *Nopțile*, 216.  
 ZAPATA, Iulio: 105.  
 ZOLA, Emile: 214, 507—508, 513, 544, 607,  
   *Les Rougon-Macquart*, 544.  
 ZENON din Elea: 522—523.  
 ZUCCARI, Federico: 612.  
 ZURBARAN, Francesco: 100.

# S U M A R

	<u>Pag.</u>
<i>Prefață</i> .....	5
ANTICHITATEA ȘI RENĂȘTEREA.....	7
Transmisiunea culturii antice .....	10
Momente antice în renașterea italiană .....	14
Dante .....	14
Petrarca .....	20
Umaniștii.....	25
Spiritul critic .....	27
Noul concept al omului .....	29
Reluarea tradițiilor materialiste ale Antichității.....	32
RENĂȘTERE ȘI ANTICHITATE .....	37
ÎNCEPUTURILE REALISMULUI ÎN ANTICHITATE .....	39
CLASELE SOCIALE ÎN <i>AUCASSIN ȘI NICOLETTE</i> .....	51
SHAKESPEARE CA POET AL RENĂȘTERII.....	57
SHAKESPEARE ȘI ANTROPOLOGIA RENĂȘTERII.....	71
UMANITATEA LUI SHAKESPEARE .....	79
PATOSUL ADEVĂRULUI ÎN <i>OTELLO</i> ȘI <i>HAMLET</i> .....	91
CERVANTES .....	99
ARTA LUI RABELAIS .....	113
DIN ISTORIA UNEI TEME POETICE: <i>LUMEA CA TEATRU</i> .....	123
LIBERTATE ȘI UMANITATE ÎN LITERATURA ITALIANĂ.....	137
INDIA ÎN <i>LUSIADELE</i> LUI CAMOËNS .....	149
MALHERBE .....	159
VOLTAIRE .....	165
J.-J. ROUSSEAU ȘI INFLUENȚA LUI LITERARĂ ÎN GERMANIA .....	215
JOHANN WOLFGANG GOETHE .....	223
<i>FAUST</i> .....	249
GOETHE POET DRAMATIC .....	267
GOETHE ȘI IDEEA DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ .....	275
BEETHOVEN ÎN ISTORIA CULTURII .....	283

<b>SCHILLER</b> .....	<b>295</b>
Închinare .....	295
Württembergul în secolul al XVIII-lea .....	296
Ascendenți și copilărie .....	298
Anul de învățătură .....	300
Medic de regiment .....	304
Hoții .....	308
Fugarul .....	311
Iarna și primăvara la Bauerbach .....	313
Fiesco, Intrigă și iubire .....	316
Poetul teatrului din Mannheim .....	319
Prietene și prieteni .....	324
Prietenul Korner .....	329
<i>Don Carlos</i> .....	332
Alți ani ai căutării .....	335
Idenul grec .....	340
Așezarea la Jena .....	342
A sosit timpul grelei încercări .....	344
Noua sinteză estetică .....	346
Înapolerea în patrie .....	350
Wilhelm von Humboldt .....	352
Lirica filozofică .....	354
Prietenia cu Goethe .....	356
Xenii, tabule votive, balade .....	359
Ultimii ani .....	363
Dramele istorice .....	366
<i>Wallenstein</i> .....	367
<i>Maria Stuart</i> .....	370
<i>Fecioara din Orléans</i> .....	373
<i>Logodnica din Messina</i> .....	378
<i>Wilhelm Tell</i> .....	381
Proiecte dramatice și ultimele poezii .....	386
Moartea lui Schiller .....	390
Perspectivă .....	392

## FORMAREA IDEII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ÎN PRIMA PERIOADĂ .....

397

Goethe și literatura universală .....	397
Orizontul literar al lui Voltaire .....	398
Literatura universală în <i>Cursul</i> lui Laharpe .....	401
Etapale bătăliei shakespearceene .....	405
Poziția lui Voltaire .....	405
Revirimentul shakespearian în Anglia .....	408
Shakespeare în Franța .....	411
Shakespeare în Germania .....	413

## HEINRICH HEINE..... 421

## IDEILE LUI STENDHAL .....

437

Împrejurările vieții .....	437
Caracterul omului .....	446
Idelle filozofice și morale .....	452
Ideile politice .....	458
Atitudinea față de Napoleon .....	462
Cunoașterea popoarelor .....	466
Despre iubire .....	473
Idelle estetice și literare .....	478



BALZAC.....	483
FLAUBERT: <i>MADAME BOVARY</i> .....	487
ARTA LUI HUGO .....	493
ANATOLE FRANCE .....	501
FILOZOFIA ISTORIEI ÎN <i>RĂZBOI ȘI PACE</i> DE TOLSTOI .....	513
DOSTOIEVSKI .....	531
ETIC ȘI ESTETIC LA GORKI .....	547
IMPORTANȚA MONDIALĂ A LITERATURII SOVIETICE .....	555
RECEPTAREA ANTICHITĂȚII ÎN LITERATURA ROMÂNĂ .....	559
EMINESCU ȘI SHAKESPEARE .....	565
MADÁCH ȘI EMINESCU .....	569
IMAGINEA GRECIEI ANTICE ÎN <i>MEMENTO MORI</i> DE EMINESCU..	579
CARAGIALE ÎN LITERATURA LUMII .....	589
TUDOR ARGHEZI ȘI ÎNNOIREA LIRISMULUI EUROPEAN .....	593
COSBUC, TRADUCĂTOR AL LUI DANTE.....	597
LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ .....	601
MANIERISM ȘI ASIANISM .....	611
MITUL PROMETEIC ÎN LITERATURA ROMÂNĂ .....	621
CEVA DESPRE ARTA TRADUCERII .....	633
INDICE DE AUTORI, ARTIȘTI ȘI OPERE .....	641

Redactor responsabil : VIOLETA MIHAILA  
Tehnoredactor : ION GHICA

---

*Dat la cules 06.06.1963. Bun de tipar 31.08.1963. Apărut 1963.  
Tiraj 8000 ex. legate. Hîrtie velină de 80 g/m<sup>2</sup>, 700×1000/16.  
Coli editoriale 58,84. Coli de tipar 41,75. A. T. 6093/1963.  
C. Z. pentru bibliotecile mari și mici 8.09 (081).*

---

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”,  
B-dul Ilie Pîtilie nr. 58—60, București — R.P.R.  
Comanda nr. 1218,

